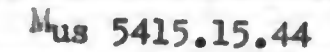

Franz von Suppé, der Schöpfer der deutschen Operette
Otto Keller




VE RI TAS



Franz von Suppé
im Jahre 1884.

Franz von Suppé

Der Schöpfer der Deutschen Operette

Biographie von

Otto Keller

Mit Abbildungen nach Original-Aufnahmen
des Atelier F. A. Petschl in Horn N.-Öster.



Verlegt bei Richard Wöpke in Leipzig
1905.

Gedruckt bei E. Haberland, Leipzig-R.

Der Witwe des Meisters

Frau Sofie von Suppé

in Dankbarkeit gewidmet

vom Verfasser.

Vorwort.

Mit vorliegendem Werke übergebe ich eine Arbeit der Öffentlichkeit, deren Ausführung ich zu den schönsten Aufgaben meines Lebens zähle. Galt es doch mit beizutragen zu den Ehrungen eines Meisters, zu dem ich in ein verwandtschaftliches Verhältnis getreten war, galt es doch das Andenken eines Mannes neu zu beleben, der, wenn auch noch nicht vergessen, so doch durch die Fülle der nach seinem Schaffen gebotenen Ereignisse einigermaßen in den Hintergrund gedrängt war. In der Zusammenstellung des Materials bot mir in erster Linie die Witwe des Meisters hilfreiche Hand und bin ich ihr zu innigstem Danke dafür verpflichtet. Nicht vergessen darf ich aber der Unterstützungen, welche mir die Herren Ferdinand Pokorny, Zentralinspektor der Staatseisenbahnen, Eduard Kremser, Ehrenchormeister des Wiener Männergesangvereins, Herr Dr. Friedrich Egger v. Möllwald (k. k. Hofbibliothek) und die Herren Dr. Hugo Kosch, Moritz Preyer (Städtische Bibliothek) und Schriftsteller Anton August Naaff in Wien zuteil werden ließen.

Leider war der mir zur Verfügung gestellte Raum für die Fülle des Materiales zu klein, so daß ich leider nicht in der Lage war, noch näher auf die zahlreichen Schönheiten der einzelnen Werke einzugehen. Ich hoffe aber immerhin, daß es mir gelungen ist, ein möglichst getreues Bild von dem Schaffen des unvergeßlichen Meisters geboten zu haben.

Otto Keller.

Inhaltsverzeichnis.



1. Kapitel.

Zur Vorgeschichte der Operette.

In der Entwicklung der einzelnen Formen unserer heutigen Musik ist alles so fest ineinandergefügt und so aufeinander begründet, daß man immer, wenn man auf die Entstehung einer Form zurückgehen und deren Geschichte skizzieren will, bis in den Anfang der Kunst zurückgehen muß. So ist es auch in der Geschichte der Operette, die ohne Berührung so vieler anderer Gebiete der Tonkunst gar nicht dargestellt werden kann, da sie mit der Entwicklung der anderen Formen der Musik so innig zusammenhängt und sich von allen diesen ihren Schwestern in der Tonkunst so oft hat beeinflussen lassen, daß sie nicht ohne die anderen, die anderen aber auch nicht ohne sie gedacht werden könnte.

Wenn wir auf den Ursprung der Operette, dieses ewig heiteren und immer lächelnden Kindes der Muse Polyhymnia zurückgehen wollen, so müssen wir auf den Anfang der dramatischen Kunst überhaupt zurückgehen, denn selbst in deren ersten Keimen finden wir den Drang, um das Interesse der breiten Schichten des Volkes wachzuhalten, Witz und Humor, so weit es tunlich war, einzuflechten. Schon in den geistlichen Schauspielen, welche die katholische Kirche dem Volke bot, finden wir Vertreter der komischen Rollen, welche aber den eigentlichen Zweck, die Vorführung eines religiösen Erbauungsspieles, bald immer

mehr in den Hintergrund drängen und das Weltliche im Schauspiele voranstellen. An die Stelle des gesprochenen Wortes trat dann der Gesang, und als die Instrumentalmusik so weit vorgeschritten war, um auch mittun zu können, trat auch diese dazu, und so finden wir schon im 15. Jahrhundert das Neidhartspiel, wie es uns Adalbert Haller beschreibt, das ein- und mehrstimmige Lieder und Chorgesänge zu einem zusammenhängenden Ganzen ineinanderfügt.

Es würde hier wohl zu weit führen, zu zeigen, wie dann die Kunst der Niederländer diese Volkskunst, die nur in den breitesten Schichten des Volkes Anklang fand, zurückdrängte, wie die Fachmusiker nur in der Pflege der kontrapunktischen Wissenschaft die eigentliche Tonkunst erblickten, wie aber die dramatische Wahrheit auch wieder ihr Recht fand und der Sologesang in Italien aufs neue zu blühen begann. Erst als die zwei Richtungen der Musik, die kontrapunktische Kunst und die Pflege des melodischen Elementes, in Italien sich vereinigten, konnte eine Kunst in unserem modernen Sinn entstehen.

Daß aber schon so mancher Meister vorher eine Ahnung vom Singspiel, das ja der Ursprung der Operette ist, hatte, beweist ein Zeitgenosse des Hans Sachs, Jakob Ayrer, der in seinem Opus theatricum „ein schön singets Spiel: Der verlarfte St. Franziskus mit der schönen venedischen Wittfraue, mit 4 Personen“ anführt. Diese Singspiele wurden in England, Holland und Skandinavien ganz besonders gepflegt und eine große Zahl solcher Stücke, die ein unter Karl I. sehr beliebter Schauspieler, Robert Cox, gesammelt und bearbeitet hat, sind nach Deutschland herübergekommen, wo sie sich lange Zeit großer Beliebtheit erfreuten.

Die am Ende des 16. und am Anfange des 17. Jahrhunderts entstandenen Opern waren nicht darnach angetan, das Interesse des Volkes anzuregen, sie wurden auch nur

an den Fürstenhöfen aufgeführt und nur selten hatte das Volk Gelegenheit, diese prunkvollen Schaustellungen, die Unsummen Geldes kosteten und fast immer in Lobhudeleien jener Fürstlichkeiten endeten, an deren Höfen gespielt wurde, zu sehen und zu hören. Auch war Deutschland zur Zeit des dreißigjährigen Krieges keine geeignete Pflegestätte der dramatischen Kunst, und als endlich Friede herrschte, tauchten auch hier Schauspielerbanden auf, welche das Interesse des Volkes an der dramatischen Kunst wieder wachriefen. Um dies nach jeder Richtung hin tun zu können, schufen einige Theaterdichter eine merkwürdige Form, die zwei Handlungen in sich vereinigte, und zwar stellten sie zwischen je zwei Akte des ernsten Sujets einen komischen Akt. Es waren dies die sogenannten Mischspiele, die namentlich Andreas Gryphius (1616—1664) zusammenfügte und in denen er die unbedingte Mitwirkung der Musik begehrte. Die Stücke waren in Knittelversen geschrieben und in den Einzelgesängen, Arien, Duetten, Chören und Tänzen wußte er sich die Errungenschaften der italienischen Oper dienstbar zu machen. Noch war die Sprache bei allem Witz und Humor unflätig und gemein, aber Christian Weise (1642 bis 1708) befleißigte sich schon eines besseren Tones. Merkwürdig ist, daß bei allen diesen dramatischen Werken, bei denen die Musik Bedingung war, die Verfasser der Musik selten genannt werden, nur einige derselben wurden uns überliefert und diese haben auch auf anderen Gebieten der Tonkunst Bedeutendes geleistet, wie Heinrich Schütz (1585—1672) und Philipp Krieger (1649 bis 1725).

Nun entstehen neben den Fürstenhöfen, welche die dramatische Kunst mit Vorliebe gepflegt und ihr stets prunkvolle Heimstätten geboten hatten, ständige Bühnen, deren erste die wohlhabende Stadt Hamburg durch Gerhard Schott, Lüttjens und Reinken erhielt. Hier war am 2. Januar 1768 die neue Bühne mit dem Singspiel von Richter: „Der

erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch“, Musik vom Kapellmeister Joh. Theile, eröffnet worden. Der Text war noch immer ungelenk und so roh, daß das Eifern der Kirchenväter sehr wohl begreiflich schien. Unter Reinhard Keiser (1674—1739) scheidet sich dann die Oper, die ernste Gattung der musikdramatischen Kunst, von dem Singspiel, dem heiteren Gebiete, endgültig ab. Keiser, der der Mozart der ersten Epoche der Oper genannt wird, schrieb neben großen Opern auch Singspiele, in welchen er namentlich dem leichten Stil der italienischen Gesangsweise Eingang verschaffte und auch das Orchester zur Charakteristik einzelner Personen und Situationen heranzog und zwar mit viel Glück und Geschick.

Gleichzeitig mit Keiser wirkten in Hamburg für die große Oper Mattheson (1681—1764), Ph. Telemann (1681 bis 1767) und Georg Friedrich Händel (1685—1759), aber das Interesse des Publikums an der Oper erlahmte aus vielen Gründen.

Eine der Hauptursachen war der äußerst unglückliche Text, der in fast allen Opern die Unterlage bildete. Auch war der Oper in Joh. Christ. Gottsched (1700—1769) ein gefährlicher Gegner erstanden, welcher die Oper das ungereimteste Ding der Welt nannte und am liebsten ganz verschwinden lassen wollte. Wenn er auch hier zu weit ging, so verstand er es doch, nicht nur gegen das Bestehende zu wettern, sondern dafür auch etwas Besseres, wenigstens in bezug auf den Text, zu setzen. Er verband sich mit der Schauspielerin Karoline Neuber, brachte die Übersetzungen französischer Dramen, die auch gut inszeniert wurden, aber das musikalische Drama konnte er nicht verschwinden machen, es lebte einerseits in der großen Oper weiter und blühte andererseits in der komischen Oper und im deutschen Singspiele auf. Es erstand zu neuer Blüte, um so mehr, als sich nun ein Mann zur Verfügung stellte, der die Schwächen der

Gesangskunst seiner Zeit sehr wohl kannte und diesen Umstand in seinen Werken berücksichtigte. Es war dies der Thomasschulkantor Johann Adam Hiller (1728—1804). Schon vorher hatte der kurfürstlich-sächsische Hofkomödiant Koch als Direktor des Leipziger Theaters die Übersetzung eines englischen Stückes „Devil to pay (Der Teufel ist los oder die verwandelte Katze)“ am 6. Oktober 1752 zur Aufführung gebracht. Das Orchester bestand aus 7 Stadtpfeifern, die Musik hatte ein gewisser Standfuß geschrieben. Dieses, wie auch das nächste von Standfuß vertonte Stück: „Der stolze Bauer Jochem Tröbs oder der vergnügte Bauernstand“ fand trotz des Mangels einer vernünftigen Handlung und trotz der mäßigen Musik zu Gottscheds großem Leidwesen beim Publikum, das keine hohen geistigen Anforderungen stellte und nur lachen wollte, großen Beifall und dies gab Koch, der die Schwäche der dem Publikum vorgesetzten Arbeiten jedenfalls erkannte, den Mut, in dieser Art fortzufahren, aber wertvollere Texte und bessere Musik zu bieten. Er setzte sich mit dem Dichter Felix Weiße in Verbindung, der von ihm den Auftrag erhielt, in der Art der französischen Vaudevilles, die eine pikante Handlung in einer annehmbaren Fassung boten, einen Singspieltext zu schreiben, den Hiller in Musik setzen sollte.

Wie schon erwähnt, wußte dieser sehr gut, daß er an die Schauspieler keine großen Forderungen in bezug auf die Gesangskunst stellen dürfe, und er legte daher einfache, schlichte Gesänge unter den Text, die von den Ausführenden nicht nur leicht gesungen werden konnten, sondern auch noch den Vorteil hatten, daß sie den Zuhörern leicht in die Ohren gingen. Er schrieb Einzellieder, Duette, Terzette und am Schluß eines jeden Aktes einen Quodlibetchor. Vor das Singspiel setzte er ein selbständiges Instrumentaltonstück, Symphonie genannt. Die Instrumentierung bestand aus dem Streichquartett, selten

traten Oboe, Fagott und Horn hinzu; es war also alles leicht und volkstümlich und dabei doch in der Charakterisierung zutreffend.

So brachte Hiller am 25. November 1766 sein erstes selbständiges Singspiel: „Lisuart und Dariolette“ zur Aufführung. Es folgten am 18. Mai 1768 „Die Liebe auf dem Lande“, und am 18. April 1770 „Die Jagd“, sein bestes Werk, das auch den größten Erfolg hatte und in Leipzig, Berlin und Weimar binnen wenigen Wochen 40 mal gegeben wurde.

Über „Die Jagd“ schrieb Joh. Friedr. Reichardt in seinem Werke „Die deutsche komische Oper“: „Über das Lied ‚Als ich auf meiner Bleiche‘ darf ich nichts mehr sagen, die ganze deutsche Nation hat schon darüber entschieden, daß es völlig so ist, wie die Lieder von der Art sein müssen. Denn jeder Mann, vom hohen zum niedrigsten, singt und spielt es und fast sollte ich sagen: und trommelt es, so sehr wird es in ganz Deutschland auf alle nur mögliche Art gebraucht. Ich habe bei diesem und einigen anderen Hiller'schen Liedern, so oft ich sie hörte, immer bei mir selbst gedacht: wollte ich doch lieber das kleine Lied gemacht haben, als alle die tausend Stücke, die aus meinem Gehirn oder aus meiner Hand geflossen! Denn was kann wohl angenehmer sein, als das Bewußtsein, zu der Fröhlichkeit einer so großen Nation so vieles beizutragen!“

Im Jahre 1772 kam Hiller mit seinem „Dorfbarbier“ und dann brachte er noch einige Werke, die aber nicht den Erfolg seiner Erstlinge erreichen konnten. Hillers Verdienst wurde von seinen Zeitgenossen nur wenig anerkannt. Er war der Lehrer der Primadonnen Coronna Schröter und Gertrud Schmehling-Mara, der erste Herausgeber einer wirklichen Musikzeitung und ein trefflicher Kapellmeister. Die allgemeine Musikzeitung in Leipzig fertigte ihn in der Nummer vom 19. September 1804 mit folgenden sonderbaren Worten ab: „Er ist allerdings von

jedem Freunde der Kunst gekannt, geschätzt, verehrt — jetzt noch — aber berühmt ist er nicht, und versuchte niemand in den gewöhnlichen Weltenlauf einzugreifen, so würde die spätere Geschichte seiner kaum gedenken". Auch sein Wirken als Schöpfer des Singspieles wird bemäkelt und gesagt, daß er dadurch den Geschmack des Publikums korrumpiert hätte. Das Volk bekam die entscheidende Stimme auch über Theater und Musik; Dichter, Komponisten, Schauspieler und Sänger mußten ihm fröhnen, um zu gefallen, und so wurde dieser Zweig der Tonkunst immer tiefer zur Erde gezogen.

Wie ganz anders und wohl auch richtiger schrieb Emil Naumann in seiner Musikgeschichte über Hiller: „Er schlug in seinen Singspielen zum ersten Male einen volkstümlichen deutschen Ton im Norden unseres Vaterlandes an; in ihnen lebt und webt eine Fülle von Melodie, echter deutscher Humor und eine sich in leichte und gefällige Formen kleidende Anmut, welche damals außerhalb der italienisierenden Musikkreise Deutschlands noch etwas recht Seltenes war."

Nun wurden im Sinne Hillers weitere Singspiele geschrieben von Franz Holly (1747—1783) „Das Gespenst und der lustige Schuster", von Christian Gottlob Neefe (1748—1798), dem Lehrer des jungen Beethoven, „Die Apotheke" und „Amors Guckkasten", von Georg Benda (1722—1795) „Der Dorfjahrmarkt", von Georg Schenk (1753 bis 1836) „Der Dorfbarbier", und von Friedrich Heinrich Himmel (1765—1814) „Fanchon, das Leiermädchen".

Was nun im Norden Deutschlands so kräftig eingeschlagen hatte, das fand auch in Süddeutschland, dessen geistiger Mittelpunkt Wien war, einen fruchtbaren Boden. Hier schufen Josef Haydn (1732—1809) seinen „Zoppo diabolo", und Mozart (1756—1791) im Alter von 12 Jahren das „Liederspiel Bastien und Bastienne", dem 1781 das Singspiel „Belmonte und Konstanze" (Die Entführung aus

dem Serail) folgte. Ferdinand Kauer (1751—1831), Wenzel Müller (1767—1835) und Josef Weigl (1766—1846) gaben ihr Bestes, aber den höchsten Gipfel dieses Gebietes erstieg Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799) mit seinem „Doktor und Apotheker", der eigentlich schon die Form des Singspieles überschritt und mehr zur komischen Oper zu rechnen war, somit das Ende des Singspieles bedeutete.





2. Kapitel.

Die Operette in Frankreich.

In Italien pflegte man die Oper, die leider von den ausführenden Sängern und Sängerinnen in schnödester Weise mißbraucht wurde und nur ein Tummelplatz ihrer mehr oder minder entwickelten Gesangsfertigkeit war. In Frankreich machte man dieser Unart bald ein Ende und zwang die Künstler, so zu singen, wie es die Komponisten vorgeschrieben hatten. Aber auch die Musik war gediegener und zeigte namentlich das Bestreben, der dramatischen Wahrheit zum Rechte zu verhelfen. Allerdings genügte die Musik, die einen mehr gelehrten Anspruch hatte, dem romanischen Blute nicht allzulange. So wie am französischen Hofe unter allen Herrschern die Ehrbarkeit nicht die größte Tugend war, so liebte auch das Volk die Pikanterie vor allem und die populär sein wollenden Komponisten und Textdichter mußten dieser Forderung in erster Linie zu entsprechen suchen. Man hatte, wie Riemann sagt, den Gesangsevolutionen der prime uomini und prime donne, denen das antike Sujet der alten Oper nur ein schwacher Vorwand war, wohl ein Ende gemacht, hatte aber dafür, allerdings anfangs ziemlich schüchtern, der Pikanterie einen Platz eingeräumt, den dieselbe dann in immer breiterem Maße beanspruchte. So wendeten sich E. R. Duni (1709—1775), F. A. Philidor (1726—1795), P. A. Monsigny (1729—1817) und A. E. M. Gretry (1741—1813) von der steifen französischen Oper,

die wohl dramatische Wahrheit, aber sonst keinen Reiz für das Publikum bot, ab und schufen musikdramatische Werke, die sich mehr an die seit langer Zeit in Frankreich üblichen Vaudevilles anlehnten. Das war Musik, die an die Stelle der Dürftigkeit der Melodie die geistreiche leichtgeschürzte Grazie setzte und der Romanze Raum schuf, die allein schon den Erfolg verbürgte. Diese Meister entsprachen vielmehr dem französischen Naturell, das sich hier in glücklicher Weise abgespiegelt fand. Es war daher auch nicht zu verwundern, daß alle folgenden französischen Komponisten N. Isouard (1775—1818), F. A. Boieldieu (1775—1834), und Ch. A. Adam (1803—1856) ihren Spuren folgten und auf dem Gebiete der komischen Oper die größten Erfolge feierten.

Da kam endlich Fl. R. Hervé (1825—1892), der seine Laufbahn als Organist in verschiedenen Kirchen von Paris begann. Er ging in der Konzession an den Geschmack des französischen Publikums noch weiter. Er übertrug die Grazie und die Pikanterie in die Intermedien, das sind jene Zwischenaktsunterhaltungen, die man ursprünglich zwischen zwei Akte ernster Opern setzte und die schon Pergolese (1710—1736) in seiner „Serva Padrona" aus ihrer unnatürlichen Verbindung losgelöst, aber doch in der Struktur noch zu einfach gehalten hatte. Hervé dagegen verstand es, in seinen kleinen Stücken, im „Don Quixote et Sancho Pansa", „Le petit Faust", „L'oiel crevé", „Le nouvel Aladin" u. a. m. die ganzen Errungenschaften der letzten Zeit zu verwerten.

Er wurde dann von Jacques Offenbach (1819—1880) verdrängt. Dessen Vater war Kantor der israelitischen Gemeinde zu Köln am Rhein und schickte seinen Sohn nach Paris, wo derselbe sich zum Violoncellisten ausbilden sollte. Und wirklich betätigte sich Offenbach in seiner ersten Zeit auf diesem Gebiete, unternahm sogar eine Konzertreise als Violoncellist, konnte aber keinen Erfolg

erringen. Im Jahre 1849 nahm er eine Kapellmeisterstelle am Theatre français in Paris an und hatte dort mit dem Chanson de Fortunis, einer Einlage für Mussets Chandelier, solchen Erfolg, daß er sich ganz der Bühnentätigkeit zuwendete und gleich selbständiger Unternehmer wurde. In den Champs Elisées, in der Salle Lacaze, stand die Wiege seiner Muse, die vorläufig noch komische Oper hieß und erst viel später den Diminutivnamen Operette (kleine Oper) erhielt.

Aber wie bescheiden waren diese Bühne und der Zuschauerraum! Offenbach durfte ja anfangs auch nur ganz kleine Stücke für drei Personen aufführen und wenn er eine vierte Person beschäftigte, so mußte diese eine stumme Rolle spielen. Der Staat wachte über die Bühnen mit größter Strenge und sah darauf, daß keine über die ihr gestatteten Grenzen hinausgehe. Die Gunst eines Dilettanten, Saint-Remy, dessen bescheidene Darbietungen manchmal auf dieser Bühne das Licht der Welt erblickten, der aber bei der Regierung großen Einfluß hatte, vermochte eine Erweiterung der Rechte Offenbachs zu erwirken und so konnte dieser sogar dreiaktige Stücke aufführen.

Hier erblickte auch der „Orpheus aux enfers" das Licht der Welt. 1866 legte Offenbach die Leitung dieses Theaters nieder und brachte in verschiedenen Variététheatern, ebenfalls in ganz unscheinbaren Häusern, die den heutigen Begriffen von einer Bühne durchaus nicht entsprechen, seine „Schöne Helena", „Die Großherzogin von Gerolstein" und „Perichole" zur Aufführung. In den Jahren 1872 bis 1876 führte er nochmals die Leitung des Théâtre de la Gaité, dann aber wendete er sich ganz der Komposition zu.

Paul Marsop sagt in seinen musikalischen Essays: „Als Auber aufhörte, stand er vor der Tür der Operette. Hervé öffnete dieselbe und Offenbach ging hinein." Offenbachs Wirken ist in drei Perioden einzuteilen, die fast mit den Dezennien der 50er, 60er und 70er Jahre zu-

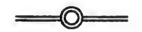
sammenfallen. Die erste Periode umfaßt seine kleinen einaktigen Singspiele „Les alcoves“, „Marietta“ und „Pepito“; hier zeigt er seine liebenswürdigste und anspruchsloseste Seite. In der zweiten Periode geht er auf die größeren Formen über, er bringt seinen „Orpheus in der Unterwelt“, „Die schöne Helena“, „Genoveva“ und „Blaubart“. Hier steht er eigentlich im Zenith seines Wirkens. Er entwickelt eine Produktivität, wie selten ein anderer Meister, es strömen ihm die Melodien in reichster Fülle zu und alle tragen das Merkmal der Unverwüstlichkeit, des eigentümlichen Reizes, der nie versagt. Dabei wird er aber, allerdings von seinen Textdichtern Meilhac und Halevy tatkräftigst unterstützt, das Prototyp des Ausgelassenen, Frechen, des Witzes, der schon an der Schneide des Unbeschreiblichen steht, es wirkt hier, wie bei Heine, der Witz und der Scharfsinn des Juden. Seine Travestien und Parodien des alten Griechenlands, wie die „Schöne Helena“ und der „Orpheus in der Unterwelt“, das Lächerlichmachen der Großtuerei so mancher Kleinstaaten, wie in der „Großherzogin von Gerolstein“, sind wohl das stärkste, was man in jener Zeit auf der Bühne gehört und gesehen hat. Heute sind wir allerdings noch schärfere Dinge gewöhnt. Und doch ist die Komik bei aller Frechheit und Frivolität unwiderstehlich, sie wird durch eine Musik vergoldet, die zu jeder Zeit ihre Wirkung selbst auf den erbittertsten Feind der Musik nicht versagte.

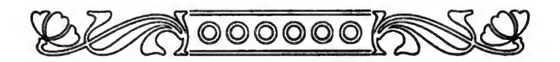
In dieser Zeit nannte man Offenbach den Mozart der Champs Elysées, eine Bezeichnung, über die er selbst wehmütig lächelte und die vielleicht etwas zu starkes Lob ist, die aber doch ein Körnchen Wahrheit enthält, denn seine Musik war bei den einfachsten Mitteln, die sie gebrauchte, wohltuend, jeder Situation angepaßt und alles erschöpfend.

Seine dritte Periode zeitigt auch noch prächtige Werke, wie die „Prinzessin von Trapezunt“, das „Pariser Leben“, aber seine Erfindung ist erschöpft, sein Geist ist ermüdet

und so manches klingt wie eine schwache Wiederholung seiner früheren Musik. In Wien, wo man ja auch gern lacht und fröhlich ist, wirkten die Offenbach'schen Operetten wie eine Offenbarung. Nestroy, damals Direktor des Wiener Karltheaters hatte von Karl Treumann die Wirkung der Offenbachschen Operette: „Die Hochzeit beim Laternenschein", die dieser in Paris zu hören Gelegenheit hatte, besonders loben gehört und ohne den Komponisten zu fragen, ohne sich mit ihm ins Einvernehmen zu setzen und ohne die Partitur zu requirieren, ließ er vom Kapellmeister Binder nach dem Klavierauszuge die Instrumentierung besorgen und brachte diese Operette am 16. Oktober 1858 heraus. Der Erfolg war ein kolossaler, es fanden in derselben Saison noch 50 Wiederholungen statt. Offenbach, der anfangs gegen diesen Raub protestieren wollte, ließ sich durch den Erfolg versöhnen und sah diese Aufführungen als eine gute Vorbereitung für jene Zeit an, wo er selbst mit seiner eigenen Gesellschaft nach Wien kommen wollte.

So hatte Wien Gelegenheit, in schneller Aufeinanderfolge fast alle Werke Offenbachs kennen zu lernen und zu hören. Der Erstaufführung der „schönen Helena" verdankte Wien die Bekanntschaft mit Marie Geistinger, die Offenbach selbst die „einzige Helene in Deutschland" genannt hat. Offenbach hat aber nicht nur Wien erobert, er hatte mit diesen Aufführungen auch seinen Nachfolger, den Vater der deutschen Operette herangezogen und das war F r a n z v o n S u p p é.





3. Kapitel.

Des Komponisten Jugendzeit.

Die Familie von Suppé stammt aus Belgien, worauf schon der Name hinweist. Ein Mitglied derselben wendete sich nach Italien, siedelte sich in Cremona an und erwarb auch daselbst die Heimatsberechtigung. Einige Jahrzehnte später machte sich die Familie in Spalato ansässig und dort bekleidete der Großvater des Komponisten das Amt eines Kreishauptmannes. Auch dessen Sohn Peter, geboren den 21. März 1796, wurde der Beamtenlaufbahn zugeführt, nachdem derselbe in Padua die vorgeschriebenen Studien absolviert hatte. Am 1. November 1813 trat Peter in den Staatsdienst und war mit der Zeit in die Rangklasse eines Kreiskommissärs vorgerückt. Er verheiratete sich am 27. April 1817, nachdem er am 2. März d. Js. den Schwur als wirklicher Beamter geleistet hat, zu Macarsca mit einer Wienerin, Katharine Landovsky, die am 9. November 1817 einem Sohn das Leben schenkte, der den Namen Franz erhielt, aber schon wenige Tage nachher, am 16. November starb. Am 18. April 1819 zu Spalato gebar sie einen zweiten Sohn, der bei der Taufe am 19. April wieder den Namen Francesco Ezechiele Ermenegildo erhielt. Da das Geburtsdatum des Komponisten in allen bisherigen Biographien irrig angegeben wurde und zwischen 1820 bis 1823 variierte, so wird zur Bekräftigung der Richtigstellung der Auszug aus dem Taufprotokolle, wie er dem Verfasser dieser Schrift aus Spalato zugesendet wurde, inhaltsgetreu wiedergegeben.

Fede di Naccita

Nel Libro XVII pag. 194 a tergo 76 dell' Archivio vecchio degli atti di Naccita della Parrocchia Urbana di Spalato in Dalmazia, Comune e Circolo di Spalato, si legge quanto cegne:

„Adi 19 Aprile 1819.

Francesco-Ezechiele-Ermenegildo figlio di Pietro de Suppe e di Catterina Landovschy una leggma Consorte nato li 18 corrente, ed oggi battezzato da me D. Paolo Miossich con licenza del Revdmo Sigr Caneo ed Arciprete di Spalato. Padrino fù il Sigr Francesco Saverio Maricich Imp. Rego Commissario Circolare di Spalato".

In fede di che, ecc.

Dell' Ufficio Parrocchiale presso la Cattedrale Spalato, 30 Aprile 1905

Pel Parroco impedito
Caneo Andrea Matas
(L. S.) Coop Paule.

Fünf Monate nach der Geburt des Knaben wurde Peter von Suppé nach Zara versetzt und hier verlebte nun unser Komponist seine Jugendzeit.*)

Es war bei dem bisherigen strengen Festhalten einer Berufsart in der Familie Suppé nicht zu verwundern, daß auch Franz für die Beamtenlaufbahn vorbereitet werden sollte. Die Familie war nicht unmusikalisch, man liebte es

*) Das Geburtshaus in Spalato existiert heute nicht mehr in seiner ursprünglichen Form. Suppé bezeichnete aber ganz genau den Ort, indem er selbst schrieb: „Um mein Geburtshaus in Spalato zu finden, mußte man von der Stadt durch das Tor, welches nach Borgo Luczaz führte, hinausgehen. Als man durch besagtes Tor hinaustrat, sah man in gerader Richtung links mehrere bebaute Küchengärten, und rechts Wiesen und Felder. Nach ungefähr 2—300 Schritten gelangte man zu dem gesuchten Hause, dessen Tor, nach einem eingeplankten Garten, links an der Straße stand."

im Gegenteil gern, gute Musik zu hören, aber der Vater trachtete doch die Musik und alle anderen Künste vom Hause fernzuhalten, um den Sohn nicht vom Studium abzulenken. Im Hause eines Jugend- und Schulfreundes sah Franz eine Flöte und nun erwachte in ihm die Liebe zur Tonkunst, die ihn mit ihrer unbegreiflichen Macht so gefangen hielt, daß sie ihn nicht mehr losließ. Die dem Vater vorgebrachte Bitte, das Flötenspiel lernen zu dürfen, wurde rundweg abgeschlagen und als er es heimlich lernte und dabei so eifrig war, daß er seine Schulpflichten versäumte, zerbrach der Vater die Flöte und verbot strengstens jede Beschäftigung mit Musik. Aber Franz ließ von seiner Kunst nicht ab und trachtete nun seinen strengen Vater auf eine recht schlaue Weise zu kaptivieren.

Als zehn- oder elfjähriger Knabe, ohne jede Kenntnis der Harmonielehre, stellte er eine Serenade für verschiedene Instrumente zusammen, legte ein stimmungsvolles Flötensolo ein, studierte diese Komposition mit seinen Schul- und Spielkameraden ein und überraschte seinen Vater am nächsten Geburtstagmorgen damit.

Peter von Suppé war nun wohl ein strenger, aber im Grunde doch herzensguter Mann und ließ sich durch diese Talentprobe doch endlich von der Notwendigkeit überzeugen, daß dem Knaben zu seiner Erholung wenigstens eine Freude gegönnt werden muß, wenn er seinen Pflichten nachkommen soll. Franz erhielt nun die Erlaubnis, das Flötenspiel erlernen zu dürfen, allerdings unter der einen Bedingung, daß er seine Studien, die ihn zum künftigen Lebensberufe vorbereiten sollten, in keiner Weise mehr vernachlässige. Franz, endlich am Ziele seiner Wünsche, versprach, nun auch in der Schule wieder fleißig zu sein, und es gereicht ihm zur Ehre, daß er getreulich Wort hielt.

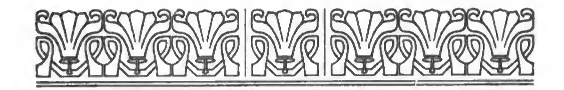
Er bekam nun Musikunterricht von zwei bescheidenen, aber tüchtigen Musikern, dem Kapellmeister des in Zara garnisonierenden Infanterie-Regimentes Baron Geppert,

Josef Ferrari, und dem Kapellmeister an der Kathedrale zu Zara, Giov. Cigalla. Die Zeit, die Suppé seinen Schulaufgaben abringen konnte, brachte er entweder bei der Militärmusik oder am Kathedralchor, wo er auch jeden Sonn- und Feiertag eifrigst mitsang, zu und hier eignete er sich praktisch jene Summe von Kenntnissen in der Instrumentation und im Chorgesang an, die ihm in seiner späteren Tätigkeit so sehr von Nutzen war. Von den beiden genannten Musikern, denen er stets ein dankbares Gedenken widmete, wurde er in der Harmonielehre und im Kontrapunkt unterrichtet und er machte so schnelle Fortschritte, daß er im Alter von 13 Jahren eine Messe schrieb, welche in der Kirche des heiligen Franziskus zu Zara zur Aufführung kam. Diese Messe, die er seinem Vaterlande gewidmet hatte, erschien 40 Jahre später, künstlerisch durchgebildet, unter dem Titel: Messa dalmatica.

Als nun die Vorschulstudien zu Zara beendet waren, bat Franz neuerlich seinen Vater, sich der Musik widmen zu dürfen, aber auch jetzt wollte dieser von einer so unsicheren Laufbahn nichts wissen und so mußte Franz nach Padua wandern, wo er an der dortigen Universität die Rechtsstudien begann, aber, nicht mehr unter der strengen Aufsicht seines Vaters, den musikalischen Ereignissen und Darbietungen mehr Aufmerksamkeit widmete, als den Vorträgen der Herren Hochschulprofessoren. Später erzählte er: „Zwei Perioden meines Lebens kann ich zu den glücklichsten rechnen, meine Studienzeit an der Universität zu Padua und die Zeit, da ich unter der Direktion Pokorny, Kapellmeister am Theater an der Wien war. Aus meiner Studentenzeit könnte ich Ihnen so manches ergötzliche Geschichtchen erzählen, aber ich tu's doch lieber nicht, denn ich müßte Ihnen sonst von lauter tollen und ausgelassenen Streichen erzählen." Er strich mit der flachen Hand über Stirn und Augen und erzählte weiter: „Ja, das war eine unvergeßlich schöne und herr-

liche Zeit! Später lernte ich in Mailand, wo ich oft und mit Vorliebe weilte, Verdi, Donizetti und Rossini kennen. Verdi saß damals, es war vor dem Jahre 1848, tagsüber fast stets im Hinterstübchen eines stillen, kleinen Kaffeehauses auf dem alten Domplatz und der arme Teufel komponierte die Volkslieder für die herumziehenden Musikanten und fristete auf diese Weise kümmerlich sein Dasein. Viele von diesen Liedern mögen sich bei den vagabundierenden italienischen Musikanten bis auf den heutigen Tag erhalten haben, aber heute weiß wahrscheinlich kein Mensch mehr, daß diese Melodien von Italiens größtem und populärsten Opernkomponisten herrühren. Ja, Verdi ist ein wahres Genie, denn er hat Neues geschaffen. Was sind alle die kleinen, modernen italienischen, so sehr gefeierten Komponisten im Vergleiche zu Verdi!"





4. Kapitel.

Franz von Suppé in Wien.

Die glückliche Studienzeit in Padua wurde durch ein trauriges Ereignis beendet. Der Vater war an den Folgen einer Austernvergiftung am 22. Januar 1835 um 12 Uhr nachts nach kurzem Krankenlager verschieden. Bei den kargen Bezügen, mit welchen die Staatsbeamten damals für ihre Tätigkeit belohnt wurden, waren keine Ersparnisse zu machen und noch weniger konnte die Witwe von der ihr bewilligten Pension leben, am allerwenigsten konnte aber Franz von Suppé seine Studien in Padua fortsetzen. Da die Eltern der Witwe in Wien ansässig waren, der Vater an der Theresianischen Akademie eine ganz auskömmliche Stelle innehatte, so wurde die Übersiedlung von Zara nach Wien beschlossen und am 13. September 1835 ins Werk gesetzt. Wenige Tage darauf traf der junge Mann mit seiner Mutter in Wien ein. Zuerst sollte er das Polytechnikum besuchen, dann aber sich der Medizin widmen. Erst, als man ihn mehrmals auf Wegen angetroffen hatte, die weitab von denen zur Polytechnik und zur Universität lagen, und er sich nach mehreren Konflikten mit seiner Mutter und deren Angehörigen entschieden weigerte, in irgend einem anderen Studium als dem der Musik einen Eifer an den Tag legen zu wollen, gab man endlich nach, und Franz konnte sich nun endgültig seiner heißgeliebten Kunst zuwenden.

Schon am 24. August 1835, also noch in Zara, hatte er eine Messe in F dur vollendet und mit dem Manuskripte

dieses seines Werkes bewaffnet, begab er sich zu Ignaz Ritter von Seyfried mit der Bitte, ihn als Schüler anzunehmen.

Die Kosten dieses Studiums brachte er dadurch auf, daß er Unterricht in der italienischen Sprache erteilte. Mit welchem heiligen Ernste er nun an seine neue und eigentliche Lebensaufgabe ging, beweisen wohl am besten die in ihrer Begeisterung für die Tonkunst tief ergreifenden und den siebzehnjährigen Jüngling wohl am besten charakterisierenden Worte, die Franz von Suppé auf eine große Instrumentalmesse in C dur für 2 Sopran, 2 Alt, 1 Tenor, 1 Baß, 2 Violinen, Viola, Cello, Violon, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 4 Waldhörner, 2 Trompeten, Pauke und 3 Posaunen setzte, die er unter der Anleitung des Meisters Seyfried schrieb. Auf dem Original-Manuskripte, das am 15. August 1836 vollendet war, stehen folgende bedeutungsvolle Worte als Einleitung:

„Dem Zuge folgend, der mich schon seit den Tagen meiner Kindheit trieb, die Geheimnisse jener Kunst zu erforschen, deren Zauber selbst des Waldes Tiere zu des Sängers Füßen legte, war mein Auge, gleich wie das Auge des auf dem unendlichen Meere irrenden Schiffers nach dem ewig glänzenden Polarstern, nach jenem glänzenden Stern gerichtet, dessen Strahlen die ganze Musikwelt mit ihrem Schimmer erleuchtete. Berge und Meere lagen zwischen ihm und mir als ebensoviele Hindernisse der Erfüllung meines heißesten Wunsches und nur Gottes Hilfe bahnte mir den Weg. Es ward mir gegönnt, den Unterricht des Meisters zu genießen, der mit siegender Gewalt die Töne beherrscht und dem der größte musikalische Genius der Neuzeit als seinem innigen Freunde seine wunderbaren Entdeckungen im Felde der Musik mitteilte, um sie der Welt zu übergeben als sein Vermächtnis und wer sollte diesen Meister Ignaz Ritter von Seyfried nicht kennen?

Um Gott auf eine würdige Weise zu danken, daß es mir mit seiner Hilfe gelungen, meinen Durst nach Erkenntnis dieser wunderbaren Musik zu befriedigen, ihm aus voller dankerfüllter Brust Hosianna zu singen und ihn zu bitten, mir auf meiner ferneren Bahn seine Gnade nicht zu entziehen, habe ich dieses Werk unternommen und nicht Zeit und Mühe gespart, um nach meinen besten Kräften mich des großen Meisters wert zu zeigen, dessen Schüler zu sein ich mich rühmen kann." Franz von Suppé.

Genau ein Jahr nach Vollendung dieser Messe, am 15. August 1837, hatte er seine erste Oper „Virginia" nach einem Texte von Ludwig Holt vollendet. Er wohnte damals in der Alster-Vorstadt, in der Lakirergasse.

Im Jahre 1839 trat er zum ersten Male mit einem Liede „Gefangen", wieder nach einem Text von Ludwig Holt, in die Öffentlichkeit, indem dieses Lied in dem Wochenblatte „Die Lyra" im Druck erschien. Es war in der damalig modernen Art für eine Gesangstimme, mit Begleitung des Pianoforte oder mit Zufügung des Waldhorns, Violoncello, einer Violine oder Flöte, geschrieben. Die Bäuerle'sche Theaterzeitung schrieb darüber:

„Diese Blätter fanden schon vorlängst einmal die angenehme Veranlassung, des genannten angehenden Tonsetzers rühmlichst erwähnen zu können. Das hier als 24. No. des periodischen Wochenblattes Lyra erschienene Liedchen bietet abermals die erfreuliche Gelegenheit dazu. Ein schöner, melodisch reiner, ausdrucksvoller, dem warm glühenden Herzen entströmter und daher auch ins innerste Gemüt eindringender Gesang dokumentiert immer den echten Künstlerberuf; denn, nimmermehr mag geleugnet werden, wer nur zu singen versteht, hat bereits die erste Stufe zum schaffenden Tondichter erklommen, er weilt keineswegs mehr an den Propyläen der Tempelhalle und willig öffnen sich die geheiligten Pforten dem befähigten

Neophiten. Solch beneidenswertes Prärogativ schmückt auch in anspruchloser Bescheidenheit dieses gefühlvolle Tongedicht und wer selbiges einmal nur durchsungen, wird gewiß mit heißer Sehnsucht oftmals noch zu ihm wieder zurückkehren. — Dem Vernehmen nach widmet sich Herr von Suppé unter Seyfrieds Führung dem hohen theoretischen Studium und soll sich gegenwärtig mit einer Opernkomposition beschäftigen. Sein praktisch tüchtig routiniertes Musiktalent hat er zudem im diesjährigen Prüfungskonzerte der Zöglinge des Konservatoriums bewiesen, bei welchem er als Supplent des erkrankten Herrn Vorstehers die Oberleitung übernommen hatte und durch eine fest bestimmte, energisch kraftvolle Direktion den wesentlichen Anteil der hochverdienstlichen allgemein gewürdigten Gesamtleistung errang."

Das hier erwähnte Konservatorium war keineswegs das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde, da an demselben Seyfried nicht tätig war. Eine Nachfrage des Verfassers dieser Schrift bei der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde hat auch die bestimmt lautende Antwort ergeben, daß Franz von Suppé nie als Schüler des Konservatoriums eingeschrieben war. In einigen anderen Wiener Blättern wird nun Suppé auch einmal als Schüler der Harmonieschule und einmal wieder als Schüler des Konservatoriums der Akademie der Tonkunst bezeichnet. Daß er diesem letzteren Institute nicht ferne gestanden ist, beweist das Dekret vom 20. August 1851, nach welchem er zum Konzertmeister an dem Konservatorium der Akademie der Tonkunst ernannt worden ist.

Am 13. März 1840 wird zum ersten Male ein Lied seiner Komposition in der Öffentlichkeit gesungen und zwar bringt der Hofkapellensänger Dr. Lutz in einer Abendunterhaltung des Musikvereines des jungen Meisters „Liebeswahn", Gedicht von Holt, mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell zum Vortrage. Die Klavierbegleitung besorgte

Suppé selbst, das Violoncell spielte der damals überaus beliebte Virtuose Borzaga. Das Lied fand solchen Beifall, daß es wiederholt werden mußte.

Auch der nächstfolgende Tag war für Franz von Suppé wichtig, denn Ritter von Seyfried stellt ihm folgendes schriftliches Zeugnis aus: „Daß Herr Franz von Suppé in jüngster Zeit mit dem beharrlichsten Fleiße, unermüdlichem Eifer und gleich günstigem Erfolge dem Studium der Tonsetzkunst sich gewidmet, bei mir den vollständigen theoretisch-praktischen Lehrkurs absolviert und außer gegelungenen Probeversuchen in sämtlichen Kompositionszweigen auch mit besonderer, ebenso seltener als schätzbarer Hinneigung zur ernsten Schreibart, eine solenne Messe, einen großen Instrumental-Psalm für Soli und Chorstimmen, nebst anderen Kirchen- und oratorischen Sätzen in sehr befriedigender Weise vollendet habe, wird hiermit wahrheitsgemäß bestätigt.

Wien, am 14. März 1840. Kapellmeister
Ritter von Seyfried m. p.

Am 11. Januar 1841 bringt die Bäuerle'sche Theaterzeitung die Notiz, daß Herr Franz von Suppé für sein Vaterland Italien eine große Oper unter dem Titel „Gertrude della valle" nach dem Text von Giov. Brazanovich schreibe. Mit dieser Oper, die auch im Nachlasse des Meisters, in allerdings unvollständiger Partitur, gefunden wurde, ging Suppé zu Gaetano Donizetti, der anläßlich der Aufführung einiger Opern am Kärntnertortheater in Wien weilte und zeigte ihm dieses Werk, welches dem Meister so sehr gefiel, daß er Suppé sogar kurze Zeit Unterricht erteilte und ihn auch im Sommer 1841 mit nach Italien nahm. Inwiefern Suppé mit Donizetti verwandt war, ließ sich leider nicht feststellen, da jeder Versuch des Verfassers dieser Schrift, nähere Aufklärungen über die Genealogie der Familie aus Italien zu erhalten, total scheiterte.



5. Kapitel.

Franz von Suppés erste öffentliche Tätigkeit.

Im September 1840 wurde Franz von Suppé von Franz Pokorny an das Theater in der Josefstadt engagiert. Pokorny hatte das Jahr vorher mit den Aufführungen des „Zauberschleier", der 300 mal ohne Unterbrechung über die Bühne gegangen war, ein schönes Stück Geld ins Verdienen gebracht und konnte nun an die Durchführung weitgehender Pläne denken. Er baute im Sommer 1840 das Theater, das seit der Erwerbung durch den Gastwirt und Theaterdirektor Wolfgang Reischl im Jahre 1822 nicht renoviert worden war, gänzlich um, vergrößerte es und hatte nun den Plan, auch Opern zur Aufführung zu bringen. Franz von Suppé war ohne Gage neben den drei bereits engagierten und bestens bekannten und beliebten Kapellmeistern Friedrich Witt, Karl Binder und Emil Titl engagiert worden und mußte auch an den von Franz Pokorny gleichzeitig geleiteten Bühnen in Preßburg, Oedenburg und Baden tätig sein.

Die Bäuerlesche Theaterzeitung begrüßte das Engagement des jungen Komponisten in der Nummer vom 24. September 1840 mit folgenden Worten: „Die Unternehmung des k. k. privilegierten Theaters in der Josefstadt besitzt gegenwärtig drei ausgezeichnete Kapellmeister, deren fleißiges Zusammenwirken für die Musikfreunde die erheblichsten Resultate verspricht. Die neueste Akquisition zu diesem musikalischen Kleeblatte ist der talentvolle

Franz von Suppé, welcher in Italien geboren, den Elementarunterricht seinem Anverwandten, dem berühmten Donizetti zu verdanken hat. Herr Ignaz Ritter von Seyfried brachte die vielversprechenden Anlagen des jungen Kandidaten in Wien zur erfreulichsten Blüte und die Bemühungen des geschätzten Meisters wurden von Seite des Schülers bald durch eine Reihe gediegener Tondichtungen gerechtfertigt. Er hat nicht nur im Gebiete der Kirchenkomposition durch mehrere gelungene Proben eine schöne Erfahrung gezeigt, sondern auch eine Reihe von Liedern in Musik gesetzt, worin sich bei italienischer Gefühlsglut ein höherer Schubertscher Geist beurkundet. Verschiedene Zeitschriften und unter diesen auch die Theaterzeitung haben das Talent des jugendlichen Tonsetzers anerkannt und seinem Wirkungskreise ein günstiges Prognostikon gestellt. Als im Jahre 1839 der Vorsteher des Musikkonservatoriums Herr Klemm durch Krankheit abgehalten war, die Oberleitung der Zöglingsproduktion zu übernehmen, hatte Herr von Suppé als Stellvertreter desselben eine gute Gelegenheit, auch in der Leitung eines großen Musikkörpers seine Kenntnisse an das Licht zu ziehen. In Anbetracht so vieler Vorzüge suchte nun die Direktion des Josefstädtertheaters Herrn von Suppé als Kapellmeister zu gewinnen. Da dieser Komponist mit den erfreulichsten Talenten auch einen seltenen Eifer verbindet, so dürfte er sich durch seine Leistungen im Bereiche der Musik bald einen recht klingenden Namen verschaffen."

Wenn auch so manches in dieser Einführung nicht richtig war, wie die Geburt in Italien, der Elementarunterricht durch Donizetti und so manches andere, wie wir bereits nachgewiesen haben, so war dieselbe doch so glänzend, wie sie wenigen anderen jungen Komponisten zuteil geworden war. Und doch mußte der junge Meister noch ein halbes Jahr warten, bis er endlich in seiner neuen Eigenschaft vor die Öffentlichkeit treten konnte. Am

5. März 1841 wurde eine Posse: „Jung lustig, im Alter traurig, oder die Folgen der Erziehung“ zum ersten Male gegeben. Die Musik war von Franz von Suppé. Die Aufnahme der Arbeit des Debütanten war nicht einstimmig lobend, es zeigte sich auch hier, daß die Urteile der verschiedenen Kritiker geradezu diametral auseinander liefen. Es würde natürlich zu weit führen, wollten wir über all die zahlreichen Possenmusiken Suppés die Urteile hier wiedergeben, aber bei seinem Erstlingswerke sei eine Ausnahme gestattet. Die Bäuerlesche Theaterzeitung schrieb: „Die Musik des Kapellmeister Suppé ist so melodiös, reich an zarten Gedanken, feinen Nuancen, umsichtig und effektvoll instrumentiert und enthält so überraschende Wendungen und Übergänge, daß die Ouvertüre und die meisten Lieder und Chöre, deren übrigens eine genügende Anzahl eingelegt ist, wiederholt werden mußten. Das trefflichste Lied enthält der zweite Akt, eine Vergleichung zwischen dem Ehestand und den Jahreszeiten, zwar kurz, aber höchst originell, ausdrucksvoll komponiert, daran schließt sich noch die erste Arie des Herrn Weiß, sowie der Schlußchor im ersten Akt, der jedoch beinahe mehr auf Opernkräfte berechnet zu sein scheint. Die ganze Komposition trägt Spuren italienischen Styles an sich, geht aber mitunter auf recht lokal einfach behandelte Themas ein. Das Theater in der Josefstadt war noch stets eine Bildungsstätte, wo unsere ausgezeichneten Kompositeure, wie Kreutzer, Proch, Ott ihren Aufschwung nahmen. Suppé hat sehr viel Talent bewiesen, welches bei vollkommener Läuterung durch Studium und Geschmack ihm gewiß noch eine ebenso ehrenvolle Straße bahnen wird, wie seinen Vorgängern. Er wurde am Schlusse gerufen.“

Die Allgemeine Wiener Musikzeitung von Dr. August Schmidt dagegen schrieb: Herr Suppé hat eine Musik geschrieben, welche ganz und gar mit der Handlung in keiner Verbindung steht, die ihren Weg allein fortgeht, ohne sich

weiter um Wort und Situation nur im Mindesten zu kümmern, ja selbst die Couplets sind für sich selbständige Musikstücke, an die sich die Worte nur wie Bettfedern an das Kleid hängen, und die der Komponist blos deshalb der Singstimme unterlegt zu haben scheint, weil die Sänger doch nicht durch das ganze Stück „Dudliäh" singen können. Da Herr Suppé bei der Komposition zu diesem Volksstücke (denn dies soll doch das Genus sein, in welches dieses komische Lebensgemälde einzureihen ist), auf einen Abweg geraten ist, den er, angefeuert von dem Beifall des Publikums, vielleicht verfolgen könnte und der auch andere Komponisten bald zur Nachahmung anlocken dürfte, so halte ich es für meine Pflicht, seine heutige Leistung einer detaillierten Beurteilung zu unterziehen und dem jungen talentvollen Komponisten zu beweisen, daß er wohl ganz artige Tonstücke komponiere, aber keineswegs den Anforderungen entsprochen habe, die man an die Musik zu einem Volksstücke zu stellen berechtigt ist. Daß die Ouvertüre, das Exordium der musikalischen Rede, einen kleinen Vorgeschmack dessen geben soll, was wir im Stücke selbst zu hören bekommen, daß sich ferner in ihr der Charakter der Handlung abspiegeln müsse, und daß dieser Ausspruch keineswegs blos aus meiner Parteimeinung hervorgehe, beweisen die Kompositionen der großen Tondichter zur Genüge. Auch die Ouvertüre eines Volksstückes muß den Charakter desselben in sich schließen, die darin vorkommenden Melodien müssen zu einem harmonischen Ganzen verbunden herausklingen und abwechselnd mit den Tonfiguren, mit welchen das Talent des Kompositeurs sie verschmolzen, welche die Charakterfarbe des Stückes an sich tragen, die Erwartung des Hörers spannen und ihn vorbereiten auf die Handlung, die in dem Stücke selbst vorgeführt wird. Herr Suppé hat eine Ouvertüre geschrieben, welche schönes Talent verriet, ein Tonstück voll pikanter musikalischer Ingredienzen, allein sie würde eher zu einem

heroischen Schauspiele als zu einem Volksstücke passen. Die Musik eines Couplets muß einfach in Melodie und Harmonie sein, sie soll sich der Volksweise anpassen, am besten, wenn sie dem Volke entnommen. Alle Kunststücke des Satzes sind hier am unrechten Platze und die Annäherung des melodischen Gedankens der Opernweise, sowie die Ähnlichkeit der Instrumentierung mit derselben, kann nur stattfinden, wenn in dem Sujet des Stückes die Parodie eines solchen bedingt ist. Wie wenig die Couplets in diesem Stücke solchen Direktiven entsprechen, wird jedem klar sein, welcher der Aufführung beiwohnte. Suppés Musik bewegt sich unbekümmert um die Handlung und den Charakter der Personen in einer so zwanglosen Selbständigkeit, daß der Komponist im ersten Akt dem halbberauschten Liedermayer im Prater mitten unter seinen Saufbrüdern, Sujets aus der Hefe des Volkes, in dem Momente, wo sich der Held in seiner ganzen Gemeinheit darstellen soll, zur Zither (die er durch das Orchesterensemble versinnlicht) ein Trinklied anstimmen läßt, das sich in jeder Donizettischen Oper als Einlage verwenden ließe. Ja selbst das Duett im ersten Akt, so sinnig es übrigens erdacht ist, hat die ihm angewiesene Form weit überschritten. Die Chöre sind noch das einzige, wo der Komponist seinen Standpunkt im Auge behält, der auch hier schwer zu verlieren ist, obwohl selbst diese Tonstücke die schwachen Kräfte eines solchen Chorpersonals bei weitem übersteigen. Das Kompositionstalent des Herrn Suppé hat sich übrigens durch diese Musik besonders bemerkenswert gemacht und wir freuen uns recht innig, in diesem jungen Mann einen bedeutenden Komponisten heranreifen zu sehen."

Enthielt die Kritik der Bäuerle'schen Theaterzeitung zu viel Lob, so tadelte wieder Herr Dr. August Schmidt, der das letztere Urteil abgab, zu viel und es dürfte die Wahrheit im goldenen Mittelwege liegen. Für Suppé war es ja durchaus nicht so leicht, die Musik zu den Possen, die meist

im Wiener Dialekt geschrieben war, zu komponieren. Als er nach Wien kam, verstand er kein deutsches Wort, da in seinem Elternhause nur italienisch gesprochen wurde. Hier lernte er nun wohl deutsch sprechen, aber so mancher echte Wiener Ausdruck blieb ihm fremd und man merkte ihm bis an sein Lebensende in seiner Sprache den Südländer an. Gleich bei der ersten Posse kam er in eine sonderbare Situation. „Ich war in schlimmer Verlegenheit", erzählte er später einmal einem seiner Freunde, „wie ich mit dem Ding fertig werden sollte. Ich verstand ja damals noch so wenig vom Deutschen und viel fragen mochte und konnte ich doch nicht! Ich komponierte also still für mich frisch darauf los. Am meisten machte mir das Wort „Duliäh" zu schaffen. Ich dachte schließlich, es sei wohl ein Abschiedsgruß wie das italienische „Addio", ich nahm es also sentimental und tragisch. Und das Ding hatte richtig Glück!" Als die Aufführung kam und der gewöhnliche deutsche Jodler mit dem volkstümlichen Duliäh so ganz und gar unerwartet und ungewöhnt in einem großartig angelegten larmoyanten Adagio und Finale im italienischen Stil des Lucia-Sextettes ausklang, da stutzte wohl die Zuhörerschaft vorerst, allein rasch gewann die heitere Anschauung Raum, daß man es hier mit einer absichtlichen und wohlgelungenen Persiflage zu tun habe und geradezu toller Beifallssturm durchbrauste das Theater und entschied den glänzenden Sieg des jungen Meisters. Die Wiener Theaterkreise belachten und bewunderten den glücklichen humoristischen Einfall und setzten besondere Hoffnungen auf den neuen so plötzlich aufgetauchten Komponisten. Den eigentlichen Sachverhalt wußte niemand, auch Direktor Pokorny nicht."

Trotz aller Anerkennung seitens der Kritik und des Publikums, bei dem er sich schon seit seinem ersten Auftreten großer Beliebtheit erfreute, konnte es der Komponist Franz von Suppé doch nicht erreichen, vor größere Aufgaben gestellt zu werden. Man konnte von dem jungen

Manne nicht erwarten, daß er mit besonderem Eifer seine Kunst an Arbeiten zu verwende, die oft kaum zwei- oder dreimal über die Bühne gingen und dann auf Nimmerwiedersehen im Theaterarchiv als abgetan und durchgefallen verschwanden. Er schrieb in der nächsten Zeit, oft in wenigen Tagen und in größter Eile für folgende Vaudevilles, Ausstattungsstücke und Possen die Musik: „Die Wette um ein Herz“, am 10. März 1841 im Theater in der Josefstadt, „Stumm, beredt und verliebt“, am 1. Mai 1841 im Theater zu Oedenburg, „Die Bestürmung von Saida“, am 10. September 1841 in der Arena zu Baden, „Der Pfeilschütz“, am 27. Oktober 1841, „Der Komödiant“, am 14. Dezember 1841, beide im Theater in der Josefstadt, „Der Mulatte“, am 12. Februar 1842 im Theater zu Preßburg, „Das grüne Band“, am 2. Juli 1842 im Theater in der Josefstadt, „Rokoko“, am 26. Juli 1842 im Theater zu Preßburg, „Das Armband“, am 8. September 1842, „Die Hammerschmiedin“, am 14. Oktober 1842, „Ein Morgen, ein Mittag, ein Abend“, am 26. Februar 1844, „Nella, die Zauberin“, am 11. Mai 1844, „Ein Sommernachtstraum“, am 31. August 1844, „Der Krämer und sein Kommis“, am 16. Oktober 1844, „Dolch und Rose“, am 30. November 1844, „Zum ersten Male im Theater“, am 31. Dezember 1844, „Die Champagnerkur oder Lebenshaß und Reue“, am 2. Febr. 1845, „Die Müllerin von Burgos“, am 8. März 1845, „Marie, die Regimentstochter“, am 31. März 1845, „Der Nabob“, am 9. Mai 1845, und „Die Industrieausstellung“, am 1. August 1845, alle im Theater in der Josefstadt zur Aufführung gebracht.

Im Mai 1841 verwirklichte Pokorny seinen Plan, im Theater in der Josefstadt auch Opernvorstellungen zu geben, aber Franz von Suppé, der in den Jahren 1842—1844 meistens in Preßburg und Oedenburg beschäftigt war und in letztgenannter Stadt am 2. Mai 1842 auch in einem Recitativo und Duetto quando amore nell' opera l'Elisir d'Amore in italienischer Sprache mit der dort überaus

beliebten und gefeierten Dilettantin, Marquise Eleonore Erba-Odescalchi als Sänger debütierte und nach den Worten der Kritik den Buffo-Doctor mit einer Beweglichkeit und Freundlichkeit machte, daß man es nicht besser wünschen konnte, kam erst am 21. Mai 1844 dazu, eine Opernaufführung zu dirigieren. Er leitete diese seine neue Tätigkeit mit der Oper „Othello“ von Rossini ein, bei welcher Herr Wild die Titelrolle als Gast sang. Im Juni folgte darauf die Oper: „Marie, die Tochter des Regimentes“ von Donizetti, am 10. August „Zampa“ von Herold und endlich am 12. August „Preciosa“ von Karl Maria von Weber. Die Kritik sprach fast einstimmig aus, daß Suppé exzellent dirigierte, voll Feuer und Kraft.

Daß er sich in Preßburg auch viele Freunde erworben hatte und auch die Kritik befriedigte, beweist ein Bericht aus Preßburg, als Pokornys Tätigkeit dort am 12. April 1844 ihr Ende fand. Es heißt: „Herrn Franz Pokornys herzlicher Abschied von Preßburg als Theaterdirektor wurde bereits in allen für Theater Interesse habenden Blättern auf die wohlverdiente rühmlichste Weise erwähnt. Ich erlaube mir nur ein Wörtchen zum Lobe des Kapellmeisters von Suppé in diesem Blatte, als in Beziehung der musikalischen Leistungen am rechten Platze zu sagen. Herr Suppé setzte den vom Herrn Theatersekretär J. H. Mirani verfaßten Epilog in Musik. Herr von Suppé brachte in der Musik die Gefühle so, wie sie der Dichter geweckt zu haben wünscht, in allen Nummern vollkommen zu Gehör, in der Einleitung versinnlichte er alle Gefühle des Abschiedes und das ganze zeigt, daß er bei der Komposition dieses Tonstückes nicht nur als Tondichter, sondern auch als gefühlvoller Abschiednehmer begeistert am Pulte stand, eingedenk der Lehre seines unvergeßlichen Meisters Ignaz von Seyfried, der im Kreise seiner Freunde oftmals zu sagen pflegte, der Komponist muß den Text gut verstehen und beim komponieren des Dichters Sinn selbst mitfühlen. Reichlicher Applaus lohnte die Bemühungen des Herrn von Suppé.“

Endlich sei noch aus der ersten Zeit seiner öffentlichen Tätigkeit erwähnt, daß sein Name am 20. April 1845 zum ersten Male im Kärntnertortheater auf dem Theaterzettel figurierte und zwar in einer Akademie zum Besten des Sofienkinderspitales. Es wurde sein Lied: „Der preußische Landwehrmann und die französische Bäuerin", Text nach einem Genrebild von Schneider, eingerichtet von Friedrich Kaiser, zur Aufführung gebracht und es urteilte die Wiener Allgemeine Musikzeitung darüber: „Die Musik von Suppé hat den echten Potpourriduft, ist pikant und tausendblumig."





6. Kapitel.

Franz von Suppé am Theater an der Wien.

Am 23. April 1845 überraschte Direktor Pokorny das Wiener Theaterpublikum mit der gleich einer Sensation ersten Ranges aufgenommenen Nachricht, daß er das Theater an der Wien käuflich erworben habe. Wir haben schon früher erwähnt, daß Pokorny am Theater in der Josefstadt ein kleines Vermögen erworben hatte, welches ihn veranlaßte, ziemlich hochfliegende Pläne zu schmieden. Aber dieses Theater erwies sich trotz seiner nicht unbedeutenden Vergrößerung für Opernaufführungen ungeeignet und so suchte und fand Pokorny an der Wien einen neuen Wirkungskreis. Er hatte das Theater um den Preis von 199000 Gulden Konv. Münze bei der Feilbietung erworben. Da er aber nicht über die Summe verfügte, um das Theater auszuzahlen, so half ihm der ehemalige Großfuhrmann Baron Dietrich mit seinen reichen Mitteln aus, allerdings nur gegen Verzinsung, die aber nicht besonders hoch zu nennen war. Pokorny begann aber sein Unternehmen mit Schulden, kam aus diesen nie heraus und konnte nicht nur nicht reüssieren, sondern hinterließ seiner Familie noch einen wahren Rattenkönig von Finanz-Schwulitäten.

Als Pokorny das Theater an der Wien übernommen hatte, versprach er, schon am 1. Mai hier zu spielen. Aber Bühne und Zuschauerraum waren in einem derart verwahrlosten Zustande, daß an eine so baldige Eröffnung nicht gedacht werden konnte. Es war vor allem eine gründliche und umfassende Renovierung notwendig und

diese verschlang neuerlich 70000 Gulden und eine jedenfalls auch ziemlich kostspielige Pause von vier Monaten.

Nun kam auch Franz von Suppé zu einem größeren Wirkungskreise, er mußte vor allem die Festouverture schreiben, mit welcher am 30. August 1845 das Theater wieder eröffnet wurde. Der bekannte Theaterhistoriker J. Wimmer, der seinerzeit im „Wiener Fremdenblatt" eine große Reihe der interessantesten Feuilletons veröffentlichte und in diesen eine Menge geschichtlichen Materials aufstapelte, schrieb: „Die Neugierde von ganz Wien hatte durch das lange Warten den Siedepunkt erreicht. Der Andrang zu der Eröffnungsvorstellung war ein fürchterlicher, lebensgefährlicher. Trotzdem die Kassen schon um ½4 Uhr nachmittags geöffnet wurden, setzte es ein mörderisches Gedränge ab, in welchem einem Herrn der Fuß gebrochen wurde und die Damen zu Dutzenden in Ohnmacht fielen."

Die erste Vorstellung der Oper „Alessandro Stradella" von Flotow, dirigierte der Kapellmeister Netzer und Suppé schrieb wieder die Musik zu einigen Charakterbildern und Possen, wie „Reich an Geld, arm an Schlaf" am 17. September 1845, „Sie ist verheiratet" am 8. November 1845 und „Die Gänsehüterin" am 11. Februar 1845, von denen namentlich die beiden letzteren sowohl dem Publikum als auch der Kritik besonders gefielen und dem jungen Komponisten neue Anhänger und Freunde verschafften.

Aber Franz von Suppé wurde auch wieder vor höhere Aufgaben gestellt und dirigierte am 28. Januar 1846 die Oper „Die Puritaner" von Bellini, in welcher Herr Pischek und Frl. Mara gastierten. Am 28. März 1846 leitete er die Aufführung der Oper „Montecchi und Capuletti" von Bellini, in welcher die großherzogl. badische Hofopernsängerin Frl. Zerr debütierte. Am 13. Mai 1846 hatte er die Oper „Die Gibellinen in Pisa" von Meyerbeer, in welcher die schwedische Nachtigall Jenny Lind und der berühmte Tichatschek gastierten, dem Publikum vorzuführen

und am 28. Juli kam die Novität, Balfes Oper „Die Zigeunerin“, unter seiner jedesmal wegen der Umsicht und Energie belobten Direktion zur Erstaufführung.

Am 1. September 1846 trat Albert Lortzing als Kapellmeister in den Verband des Theaters an der Wien und mit ihm verband sich Franz von Suppé zu inniger Freundschaft. Die beiden jugendlichen warmblütigen Komponisten gaben sich in der ja zu allen Zeiten so genußfreudigen Kaiserstadt an der Donau in vollen Zügen einem, wie man es gerne nannte, genialen Schwärmen und übermütigen ungebundenen Künstlerleben hin. Suppé erzählte später seinem Freunde Anton August Naaff, dem Herausgeber der Wiener Musikzeitschrift „Lyra“, so manche kleine Episode aus jener Zeit, die so übermütig froh mit den jungen Künstlern hinbrauste und endlich für Lortzing so traurig endete. Eines Tages, so berichtete Suppé u. a., hielt Direktor Pokorny eine ernste Standrede und zeigte sich schließlich unzufrieden, weil wir so lange schon kein neues Werk fertig gebracht hätten und statt Noten zu schreiben, lieber hinter der Weinflasche säßen. Besonders mit Lortzing war er unzufrieden, wie er sich mir gegenüber aussprach. „Ich hinterbrachte dies dem Freunde“, erzählte er weiter, „und wir beschlossen endlich notgedrungen, unsere regelmäßigen Frühstücke in einer Weinstube nächst dem Kärntnertore ganz aufzugeben und alsbald ernstlich an die neue Arbeit zu gehen. Wir kauften auch sofort Papier und Schreibzeug und waren am anderen Morgen, wie verabredet, auch richtig in meiner Wohnung beisammen. Schon sollte das neue Werk beginnen, da meinte Lortzing: Ich dächte, Freund, es wäre genug für heute, daß wir alles zur Arbeit hergerichtet haben, gönnen wir uns doch noch den einen Vormittag und machen wir einen Gang durch die Stadt.“ Es geschah. Beim gefährlichen Kärtnertor gings schwer genug, aber doch glücklich vorbei und die willensstarken Komponisten kamen wirklich bis auf

den Stefansplatz, doch viel weiter nimmer! Ehe sie selbst wußten, wie es geschehen, saßen sie bald darauf abermals hinter den vollen Gläsern und Flaschen und tranken, faßten dabei aber die vortrefflichsten Pläne und Vorsätze und saßen am zweitnächsten Vormittage, an welchem unwiderruflich das neue Werk begonnen werden sollte, noch immer an selbiger Stelle.

Eine solche künstlerische Ungebundenheit, wie man dies in mildester Form nennen darf, war aber auch nur in einer so unglücklichen Ehe, wie sie Franz von Suppé am 13. Oktober 1841 geschlossen hatte, möglich. Er hatte eine Wiener Bürgerstochter Therese Merville geheiratet, die von Hauswirtschaft keinen blassen Dunst hatte und es auch absolut nicht verstand, den Mann ihrer Wahl an das Heim zu fesseln, sondern auch lieber allen möglichen Vergnügungen außer dem Hause nachjagte. Wir wollen den dunklen Schleier, den eine zweite, aber äußerst glückliche Ehe über diese traurigste Zeit des jungen Meisters gebreitet hat, hier nicht neuerlich lüften, es sei nur so viel gesagt, daß aus dieser Ehe ein Knabe Ferdinand, der bald starb, ein zweiter Sohn Peter, geboren am 16. Oktober 1844 und eine Tochter Anna, die sich später mit Ritter von Jenny vermählte, entsprossen. Peter von Suppé verheiratete sich mit einer Tochter des in der Leopoldstadt hochgeschätzten und bekannten Arztes Dr. Markbreiter. Leider starb Peter, der wohl das Talent seines Vaters geerbt hatte, aber auf Wunsch desselben die Künstlerlaufbahn nicht betrat und Beamter der ersten österreichischen Sparkasse wurde, sehr zeitig und hinterließ eine zahlreiche Familie, vier Töchter und einen Sohn, der, geboren am 9. Februar 1892, der Tradition gemäß wieder den Namen Franz erhielt. Auf diese Kinder vererbte sich das musikalische Talent ihrer Vorfahren in verheißungsvollster Weise.

Endlich sei noch eines Werkes gedacht, das in der ersten Zeit der öffentlichen Tätigkeit Suppés entstand und sich

bis auf den heutigen Tag seiner melodischen Frische und Liebenswürdigkeit wegen erhalten hat. Es ist dies die Ouvertüre zu Elmars „Dichter und Bauer“, die eine ganz sonderbare Vorgeschichte hat und damit die Wandelbarkeit des Publikums recht deutlich vor Augen führt. Die Ouvertüre war ursprünglich für eine ganz andere Arbeit geschrieben und fiel bei der Aufführung derselben mit allem Glanze durch. Nach einer kleinen Umarbeitung verwendete Suppé dieselbe Ouvertüre bei einem anderen Stücke und wieder war beiden Arbeiten dasselbe Schicksal beschieden, sie mißfielen und verschwanden wieder vom Schauplatze. Nun unterzog Suppé die Ouvertüre einer nochmaligen Umarbeitung und verwendete sie, obwohl ihm der Direktor schon verboten hatte, dieses Unglückswerk jemals wieder hervorzubringen, als Einleitung zu Elmars schon erwähntem Stücke „Dichter und Bauer“. Da gefiel sie außerordentlich und mußte sogar wiederholt werden. Da Suppé zu jener Zeit immer in finanziellen Kalamitäten schwebte und ein dringendes Geldbedürfnis verspürte, verkaufte er die Ouvertüre um den gewiß geringen Preis von 8 Talern an einem Münchener Verleger, dem dieses Werk allein schon ein Vermögen eingebracht hat. Aus dieser Geschichte geht aber ganz deutlich hervor, daß Suppé damals schon in der Lage gewesen wäre, Werke von bleibenden Werte zu schaffen, wenn man ihm stets die nötige Zeit gelassen hätte und er nicht immer genötigt gewesen wäre, Arbeiten in ganz unmöglich kurzen Terminen auszuführen.





7. Kapitel.

Franz von Suppés erste Oper „Das Mädchen vom Lande".

Schon im Mai des Jahres 1844 brachte die Wiener Allgemeine Musikzeitung folgende Notiz: „Die überaus tätige Direktion des Josefstädter-Theaters scheint ihrem löblichen Vornehmen, die deutsche Oper tätigst zu unterstützen, mit allem Ernste nachzukommen, denn die drei dortigen Kapellmeister Titl, Binder und Suppé erhielten dieser Tage den Auftrag, ihre bereits begonnenen Opern längstens im Verlaufe von drei Monaten zu beendigen, damit die Aufführung bewerkstelligt werden könne." Durch die Übernahme des Theaters an der Wien scheinen aber die Opern der drei Kapellmeister wieder zurückgestellt worden sein und im November 1846 durchläuft eine Notiz die Blätter, daß Suppé sein Engagement am Theater an der Wien verlassen soll und nach Italien geht. — Er hatte auch die Absicht, nach Italien zu reisen und es mag ihn vielleicht in dieser Richtung Donizetti beeinflußt haben. Bei den Abschiedsbesuchen aber hatte er das Unglück, aus dem Wagen geworfen zu werden und wurde ziemlich schwer verletzt. — Im Juli 1847 heißt es wieder, „daß Suppé, bisher Kapellmeister am Theater an der Wien, nachdem er von einer vor einigen Tagen im Fahren erlittenen sehr starken Beschädigung hergestellt sein wird, sich nach Paris begeben wird, wo eine komische Oper von seiner Komposition zur Aufführung kommen soll. Im

Winter wird er sein Engagement als Kapellmeister am Skalatheater in Mailand antreten". Wenige Tage darauf verlautet, daß Pokorny Suppés Oper „Das Mädchen vom Lande" in der künftigen Saison zur Aufführung bringen wird. — Das Engagement in Paris hatte sich zerschlagen, da die Heilung seiner Wunde sehr lange Zeit in Anspruch nahm, und nun hatte er den Entschluß gefaßt, wieder in Wien zu bleiben.

Am 7. August 1847 fand die Uraufführung der Oper, deren Text von Elmar war, statt. Wir wollen vor allem den Inhalt der Oper skizzieren: Ein junger Komponist Cesare Violanti teilt das Schicksal der meisten seiner Berufsgenossen, er hat mehr Talent als Geld, dickleibige Partituren und keine Möglichkeit, sie an den Mann zu bringen, einen treuen, aber stets hungrigen Diener (jeder Opernheld hat einen Diener) und ein innigstverehrtes und geliebtes, aber leider ebenfalls armes Mädchen. Eine junge, schöne und reiche Witwe, Erminia del Monte fühlt mit dem Künstler Mitleid, das der Diener Battista als eine heimliche Liebe auslegt, das aber minder edlen Motiven entspringt und den Zweck hat, den eifersüchtigen Bräutigam Erminias etwas aufzustacheln. Das scheinbare Mitleid hat aber doch einen Erfolg, da durch Erminias Verwendung die Oper Violantis zur Aufführung vorbereitet wird. Der Bräutigam Luigi Vulkani (für einen Eifersüchtigen ein jedenfalls passender Name), will den Nebenbuhler vernichten und besticht den Regisseur Gattone und den Theatersekretär Volpone, damit dieselben Leute bestellen, welche die Oper bei der Aufführung auspfeifen sollen. Diese Unterredung belauscht Battista, stellt sich dem Regisseur als Abgesandter des Vulkani vor, empfängt den Lohn für die Zischer, bestellt aber dafür eine Anzahl ebenso williger Beifallspender; das Werk seines Herrn findet bei der Aufführung Beifall und der ruchlose Plan ist somit durchkreuzt. Auch eine zweite Bosheit Gattones schlägt fehl. Die

Primadonna hat kurz vor der Aufführung abgesagt, aber Violantis Herzensgeliebte, das Mädchen vom Lande, hat die Partie schon vorher studiert und führt das Werk ihres Erwählten zum Sieg.

Die Handlung der Oper wäre nicht so schlecht, wenn nicht die Titelträgerin, „das Mädchen vom Lande“, eigentlich nur die zweite Rolle dabei spielen würde. Bei einer später erfolgten Übersetzung in die italienische Sprache hat die Oper eigentlich erst den richtigen Titel „L'intrigo teatrale“ erhalten.

Die Musik Suppés ist ganz im italienischen Stil gehalten und wenn die Oper auch kein Meisterwerk ersten Ranges war und an seine späteren Operetten nicht hinanreichte, so verdiente sie doch als Erstlingsarbeit in diesem Genre alle Anerkennung, die ihr auch von Seite des Publikums im vollsten Maße zuteil wurde. Bei der ersten und zweiten Aufführung mußte die Ouvertüre wiederholt werden und der junge Komponist wurde nach jedem Akte stürmisch gerufen.

Die Wiener Allgemeine Musikzeitung von Dr. August Schmidt hatte merkwürdiger Weise wieder vieles ausauszusetzen und schrieb: „Die Ouvertüre ist nichts als eine Aneinanderreihung mehrerer nicht ganz origineller, aber ziemlich angenehmer Themas, als Ganzes dem Charakter der Oper geradezu widersprechend durch ihren heroischen Eingang und die lärmende Instrumentation im Allgemeinen. Im sanften Mittelsatz störte uns die Figurierung der Violinen, wie sollen solche schwierige Passagen bei so schnellem Tempo gleich ausgeführt werden? Zudem können wir eine gar zu handgreifliche Erinnerung an die Wolfsschlucht nicht ungerügt lassen, da selbe außerdem ganz unpassend ist. ‚Das Mädchen vom Lande‘ und die ‚Wolfsschlucht‘, welch ein Widerspruch!“

In diesem Tone geht die ganze Kritik weiter, der strenge Herr Kritikus wirft Erinnerungen an Rossini,

Donizetti, Weber, Flotow u. a. vor, tadelt die stereotypen Schlußformen, die lärmenende Instrumentierung des Orchesters, die unbestimmte Modulierung und flickt zum Schlusse noch als schmerzstillendes Pflaster die Worte an: „Trotzdem zeigt sich in sehr vielem eine sehr geschickte Behandlung des Orchesters und der Stimmen, kurz ein Talent, dem nur mehr Gewissenhaftigkeit und mit ihr Streben nach Selbständigkeit dringend anzuraten ist. Auf dem Wege, den Herr von Suppé in diesem Werke einschlug, möchte jeder, der es ehrlich mit ihm und der Kunst meint, ihn warnen, fortzuwandeln, denn er führt geradezu zum Ungeschmack und blinder Nachäfferei nicht eben vorzüglicher Muster. Wir sprechen dies im ernsten Interesse der guten Sache offen aus, umsomehr, da wir glauben, Herr von Suppé besitze Talent genug, um auf eigenem Boden fußend ein Werk zu schaffen, das er mit vollem Rechte sein ursprüngliches Eigentum nennen könne."

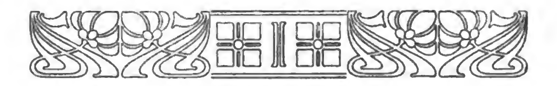
Wir produzieren diese Kritik in der Absicht, um zu zeigen, daß Suppé bei all' seiner Beliebtheit in seinem Wirken nicht geradezu auf Rosen gebettet war und daß auch Lortzing in einem Briefe an seinen Freund Philipp Reger vom 5. Dezember 1847 recht hatte, wenn er schrieb: „Die Direktion ist mit der Kritik total zerfallen, wir mögen anstellen, was wir wollen, wir werden gehunzt."

Interessant ist die Kritik des Dr. Leone in der Bäuerle'schen Theaterzeitung, der eigentlich als Erster den jungen Komponisten auf die komischen Opern weist und sagt: „Herr Suppé, bereits früher, als er noch Kapellmeister in Preßburg, Ödenburg und hier im Theater in der Josefstadt war, durch mehrere Kompositionen kleinerer Gattung, unter anderem auch durch die gelungene Musik, die er zu Elmars „Dichter und Bauer" geschrieben, vorteilhaft bekannt, ist nun zum ersten Male mit einem bedeutenderem Werke als Opernkomponist vor das Forum der Öffentlichkeit getreten. Aller Anfang ist schwer und

unstreitig ist der Anfang eines Opernkomponisten noch viel schwerer, als mancher andere. Nach der sehr freundlichen Aufnahme zu urteilen, die seinem Erstlingswerke an diesem Abend zuteil wurde, war der Erfolg im Ganzen ein recht günstiger. Allein einem talentvollen Mann wie Herrn von Suppé kann der Beifall allein, mit dem oft die alltäglichste Mittelmäßigkeit abgespeist wird, nicht genügen und eben darum, weil Herr von Suppé zu erfreulicheren Erwartungen für die Zukunft berechtigen darf, müssen wir über sein erstes Opuswerk etwas umständlicher sprechen. Vor Allem fragen wir: Warum heißt die Oper nicht „komische Oper", was sie eigentlich ist? Gerade für das komische Element scheint aber Herr von Suppé überhaupt vorzüglich begabt zu sein, wie denn auch das komische Duett im zweiten Akte zwischen Gattone und Volzone, sowie das darauffolgende Buffo-Terzett zwischen diesen beiden und Battista nach meinem Dafürhalten die zwei gelungensten und in musikalischer Beziehung wertvollsten Nummern der ganzen Oper sind. In diesen beiden Tonstücken hat Herr von Suppé den Ausdruck sehr glücklich erfaßt und äußerst effektvoll gezeichnet. Die Leichtigkeit der Melodie, die gefällige Tournüre der Rhythmen, sowie die von aller Überladung freie und eben darum klare Instrumentierung, die er hier in so schöner Weise offenbarte, geben seinem Talente einen ehrenvollen Geleitsbrief für die komische Oper. Ein Gleiches gilt auch von dem äußerst graziösen Motiv mit der originellen Altofigur in der Begleitung im Präludium des dritten Aktes, welches auch in der Ouvertüre vorkommt und allgemein im hohen Grade gefiel, sowie von dem recht pikanten Tempo di Valse im dritten Akt. Diese vier Nummern der Oper sind, wie gesagt, die gelungensten. Sie sind klar und offenbaren ein schönes Schaffungsvermögen — sie zeugen von Erfindung und verständiger Durchführung." Wohl werden im weiteren Verlaufe der

Kritik die stellenweise überladene Instrumentation, die deutlichen Anklänge an „Freischütz“, Herolds „Zampa“ und Flotows „Stradella“ getadelt, immerhin schließt Dr. Leone mit den Worten: „Was den Stil betrifft, so scheint Herr Suppé zunächst dem neueren italienischen Geschmacke zu huldigen. Alles in allem genommen, hat Suppé mit dieser Oper immerhin ein erfreuliches Talent offenbart und die Aufnahme desselben von Seite des stark besuchten Hauses war für ihn höchst schmeichelhaft.“





8. Kapitel.

Die letzten Jahre im Theater an der Wien unter Franz Pokornys Leitung.

Es muß anerkannt werden, daß Pokorny mit der Schaffung einer Oper im Theater an der Wien eine seltene Opferwilligkeit bekundete. Das stattliche Vermögen, das er in dem bescheidenen Heim in der Josefstadt rasch und leicht und allerdings auch von seltenem Glücke begünstigt, erworben hatte und das er, wenn er dort geblieben wäre, auch gewiß noch bedeutend vergrößert hätte, opferte er hier völlig auf. Aber er bot auch Leistungen, welche ihn zu dem stolzen Gedanken berechtigten, das reich dotierte Hofoperntheater in den Hintergrund gedrängt zu haben. Wenn dies auch nicht ganz zutraf, so rüttelte die Energie und Tatkraft im Theater an der Wien doch die Leitung des Kärntnertortheaters aus ihrer Lethargie auf und es wäre auch heute ein ähnlicher Wettkampf, allerdings mit besserem Ende als bei Pokorny, für unser Hofinstitut von größtem Nutzen.

Hektor Berlioz veranstaltete vom 16. November 1845 bis 2. Januar 1846 vier Konzerte, in welchen er seine hochinteressanten Werke vorführte, Felicien David brachte am 7. Dezember 1845 seine Symphonie-Ode „Die Wüste", in den Opern „Zar und Zimmermann" von Lortzing, „das Nachtlager von Granada" von Kreutzer, „Puritaner" von Bellini, „Zampa" von Herold, „Lucia von Lammermoor" von Doni-

zetti, „Montecchi und Capuletti“ von Bellini und „Don Juan“ von Mozart gastierten und sangen im Jahre 1846 als engagierte Mitglieder Künstlerinnen und Künstler ersten Ranges wie Jenny Lind, Mara, Zerr, Wildauer, Staudigl, Haizinger, Tichatschek und Pischek, endlich ließen sich in Konzerten die Violinspieler Ernst und Molique, der berühmte Hornist Vivier und der Pianist Alexander Dreyschock hören. Alle diese Künstler fanden natürlich das regste Interesse beim Publikum, aber als die berühmten Gäste sich verabschiedet hatten und als das engagierte Personal das gewöhnliche Programm abspielte, blieb das Publikum aus, das nicht bedachte, welch' kolossale Opfer die gebotenen Genüsse verursacht hatten. Aber auch hinter den Kulissen zeigte sich die Schattenseite dieser Unermüdlichkeit. Das ganze Personal, die Solisten, Chor und Orchester ließen die Folgen der Überanstrengung spüren und es traten da, wo eigentlich der Erfolg nur im unbedingten Zusammenwirken lag, Disharmonien ein, welche die Kräfte verringerten.

Es ist uns leider nicht gelungen, Aufzeichnungen Suppés aus jener Zeit zu erhalten, aber einige Briefe Lortzings sprechen eine sehr deutliche Sprache. So schreibt dieser, nachdem er kurz vorher von Leipzig nach Wien übersiedelt war, an seinen Freund, den Schauspieler Philipp J. Düringer am 22. Oktober 1846: „Ich fühle mich auch etwas unbehaglich infolge der Übersiedlungs- und Einrichtungskosten — noch nicht heimisch usw. Dazu kommt eine ewige Unordnung in den hiesigen Theaterverhältnissen — kurz, es muß manches anders werden, wenn ich mich so recht wohl fühlen soll. Pokorny hat mit der Übernahme dieses Theaters (das schönste in Wien) der großen Oper und dem Burgtheater ein Paroli bieten wollen und die Spekulation war von vornherein verfehlt. Ich bin begierig, wie sich die hiesigen Verhältnisse gestalten werden.“ In einem wieder an Düringer gerichteten Brief vom 3. März 1847 schreibt er: „Das Leben in Wien ist ganz hübsch; weniger ist es mit

den Theaterverhältnissen der Fall; kein Repertoire, keine Ordnung! Pokorny besitzt Ringelhardts Dickkopf, aber nicht seinen Verstand, und das ist sehr schlimm. Kurz, mein Direktor ist ein netter Junge. Ich habe, Gott sei Dank, wenig mit ihm zu tun, denn von einem Repertoire oder von einer Sitzung ist keine Rede. Die Vorstellungen werden den Abend vorher im Theater bestimmt, nicht etwa angesagt, — bewahre! Dafür sind an den Straßenecken die Zettel. Im übrigen geht es mir wohl mit meiner Familie."

Lortzing war durch die traurigen Verhältnisse, die er überall und auch hier fand, und endlich auch durch sein eigenes Elend, das sich ihm stets an die Fersen heftete, verbittert und urteilte etwas schärfer als andere, die nicht alles so trüb ansahen. In einem an Reger gerichteten Brief vom 29. Mai 1847 schreibt er: „Von meinen Opern — solltest du es glauben — ist seit einem halben Jahre nicht eine auf dem Repertoire, weil keine Darsteller dafür da sind, kein Spieltenor, kein Buffo usw. Ich habe überhaupt die traurige Erfahrung gemacht, daß Wien, Österreich im allgemeinen für mich (als Opernkomponisten) kein Terrain ist. Das Volk kann nicht reden und nicht spielen. Es ist ein wahrer Jammer. Überhaupt ist der musikalische Geschmack hier der verdorbenste. Nur italienische Musik dominiert. Deutsche Opern, wie von Spohr, Marschner, werden wohl anstandshalber einmal gegeben, verschwinden aber gleich wieder, weil sie keinen Anklang finden. Nur Dudelei und immer Dudelei, Trillerei, und das in einer Stadt, wo Mozart, Beethoven, Gluck und andere gelebt und gewirkt haben. Mit der Komödie ist es ebenso traurig — das Burgtheater abgerechnet, wo allerdings dann und wann auch mit Wasser gekocht wird, davon aber abgesehen, kann man es immer ein Kunstinstitut nennen, nur schade, daß die Besten schon in vorgerückten Jahren sind. Bei uns an der Wien wird noch so passabel gespielt, aber in der Josefstadt!!! mein guter Philipp! komme ich da einmal

hinüber, was selten geschieht und sehe dort so eine Schreckenskomödie, wie „Der brennende Wald“ oder „Wendelin von Höllenstein“ (solche Stücke werden hier zu Dutzenden fabriziert und gegeben), so denk ich auf einen fremden Weltteil versetzt worden zu sein, wenn ich annehme, daß das Publikum solches Zeug ansehen und honorieren kann. Die Leopoldstadt gefällt mir dagegen sehr. Man gibt Possen — worin Scholz unübertrefflich ist — und kleine Lustspiele aus dem Französischen, die vortrefflich gehen und in denen nur norddeutsche Schauspieler auftreten. Was Direktor Carl seinem neu zu erbauenden prachtvollen Theater für eine Tendenz geben wird, weiß man noch nicht. Wollen sehen, was die Zukunft bringt. — Ich habe wieder ein neues Opus unter der Feder, welches im Herbst hier oder wo anders (es liegt mir nichts an hier) von Stapel laufen soll. Während der ganzen Lind-Meyerbeer-Periode habe ich wenig oder nichts zu tun gehabt, dagegen jetzt ekelhaft viel. Mit meinem Kollegen Suppé lebe ich im besten Einverständnis, denn er ist ein seelenguter Kerl.“

Ende des Jahres 1846 erhält Suppé von Direktor Pokorny den Auftrag, dem Chor- und Orchesterpersonale die Oper: „Vielka“ von Meyerbeer einzustudieren. Der berühmte Tondichter selbst setzte in Suppé das höchste Vertrauen und gab dessen sicherem Taktstock volle freie Hand. Nach einigen 40 Proben war die „Vielka“ bühnenfähig und kam am 18. Februar 1847 mit der Jenny Lind, Staudigl und Ditt unter des Komponisten Leitung zur Erstaufführung. Meyerbeer dirigierte nur mit Widerwillen und Franz von Suppé stand rückwärts vom Dirigentenpulte und griff bei etwaigen Schwankungen sofort energisch ein. Nach einer zwölfmaligen Aufführung mußte die „Vielka“ abgesetzt werden, da Jenny Lind anderweitig verpflichtet war. Pokorny hatte aber solche Opfer gebracht, daß der plötzliche Abbruch dieser Vorstellungen, die bei einiger Dauer ge-

eignet gewesen wären, ihm aufzuhelfen, seinen totalen Niederbruch veranlaßt hätte, wenn ihm nicht der gütige Kaiser Ferdinand mit einem Darlehen von 20000 fl. entgegengekommen wäre.

Als nun Staudigl, dem in der Zeit der zwischen ihm und der Leitung des Kärntnertortheaters eingetretenen Differenzen die 12000 fl., die er bei Pokorny jährlich einheimste, ganz willkommen waren, die Ausrede gebrauchte, plötzlich einem Rufe nach London folgen zu müssen, dann aber wieder nach Wien und zwar an die Hofoper zurückkehrte, faßte Pokorny den schweren Entschluß, das ganze Opernpersonal zu kündigen und sich, wie früher im Theater in der Josefstadt, dem Lebensbilde, wie damals das Volksstück genannt wurde, und der Posse wieder zu widmen.

Suppé blieb als Kapellmeister engagiert, Lortzing aber wurde mit 1. September 1848 gekündigt. Der Erstere hatte schon vorher nebenbei auch immer Musiken zu Possen und Volksstücken geschrieben und es sind davon zu erwähnen für das Theater in der Josefstadt: „Die Reise nach Graz“ am 24. Februar 1847 und „Tausend und eine Nacht“ am 20. August 1847, für das Theater an der Wien: „Karrikaturen“ am 8. Februar 1847, „Das Menschenherz“ am 15. März 1847, „Liebeszauber“ am 21. April 1847, „Das Vaterherz“ am 24. April 1847, „Zwei Pistolen“ am 8. Mai 1847, „Ein Feenmärchen“ am 25. Mai 1847, „Die Schule der Armen“ am 26. Oktober 1847, „Hier, da und dort ein Schmied“ und „Was eine Frau will“ am 30. Oktober 1847, „Männerschönheit“ am 6. Februar 1848, „Unter der Erde“ am 30. Mai 1848, „Eine Petition der Bürger“ am 12. Juli 1848, „Wie die Reaktionäre dumm sind“ am 3. August 1848, „Ein Bandit“ am 13. August 1848 und ‚Wirklicher überzähliger und unbesoldeter Praktikant“ am 13. September 1848.

Nun hatte Pokorny wieder etwas mehr Glück. Die beiden Komiker C. M. Rott und Treumann, von denen der

letztgenannte schon als Opernsänger in Pokornys Diensten stand, der aber von einem vormärzlichen Kritiker in seinen Leistungen als Iwanoff in „Zar und Zimmermann" mit folgenden Worten beurteilt wurde: „Herr Treumann sang fast gar nicht, aus dem einzigen Grunde, weil ihn der Himmel nicht zum Opernsänger geschaffen hat", füllten ebenso alltäglich das Theater an der Wien wie Scholz und Nestroy im Karltheater. Aber mit dem Bezahlen der Kräfte schien es immer noch ziemlich schlecht zu gehen. In einem Briefe vom 18. September 1848 teilt Lortzing dem Reger mit: „Ich bin seit 1. September frei. (Unsere ganze Oper hat sich aufgelöst.) So aber sitzt der deutsche Komponist Albert Lortzing in furchtbarem Pech. Die Direktion schuldet mir über drei volle Monate und eine Benefiz, welches mir im vorigem Jahre über 500 fl. brachte." Ein Brief vom 26. Dezember 1848 an Georg Meisinger besagt: „Auf Pokorny kann man mit Recht die Gellert'schen Worte anwenden: ‚Für Jürgen ist mir nicht bange' usw. Auch er wird wieder arrangiert. Der Baron Dietrich nämlich, — derselbe, welcher ihm das Geld zum Ankauf des Wiener Theaters vorstreckte, hat für ihn garantiert, weil die Gläubiger die Realitäten verkaufen wollten. Er ist wieder oben auf, will wieder Oper halten usw." Am Schluß des Briefes schreibt er: „Suppé ist nach längerer Abwesenheit — er war in Italien — wieder zurückgekehrt und schreibt dann und wann die Musik zu einer Posse, wofür er das Versprechen einer Bezahlung hat. Mein Rückstand bei Pokorny beträgt noch immer über 200 fl. und ein Benefiz, welches letztere ich durch Unterstützung einiger Mitglieder aus der Josefstadt und vom Kärtnertortheater noch herauszuschlagen gedenke."

Das Jahr 1848 war wegen der politischen Bewegung für alle Theaterunternehmungen Wiens ein unfruchtbares. Die Bevölkerung, von den stets wechselnden, die staatlichen wie die geselligen Zustände tief aufwühlenden Ereignissen be-

herrscht, befand sich in einer permanenten Aufregung, die sie für das harmlose Vergnügen des Theaterbesuches ganz unempfänglich machte. Das Theater an der Wien zeigte noch die meiste Unternehmungslust und Suppé mußte, wie wir bereits oben nachgewiesen haben, so manche Posse mit Musik ausstatten. Suppé beteiligte sich aber auch an der nationalen Bewegung nach seinen besten Kräften, und vertonte als einer der Ersten das Gedicht des Dr. med. Ludwig August Frankl „Die Universität", über dessen Entstehung wir in Freiherrn v. Helferts „Wiener Parnaß" im Jahre 1848 folgendes lesen: „In der Nacht vom 15. zum 16. März hatte Professor Endlicher, auf eine von Amtswegen an die eben erst bewaffnete akademische Jugend gestellte dringende Bitte, weil die Behörde ein Durchbrechen der Sträflinge oder einen Angriff der Meute von außen befürchtete, bei zwanzig Akademiker unter Führung der Dr. med. Ludwig August Frankl und Josef Nader in das Kriminalgebäude am Alser-Glacis beordert. Und hier, während des Wachstehens, im Sinnen und Brüten, wie sich alles so plötzlich verwandelt, wie das noch vor kurzem ungeahnte, still und heiß ersehnte, aber schier nie zu erhoffende nun doch eingetreten, wie über Nacht das verbrauchte Alte zum Fall und die glühende munter aufstrebende Jugend zur Geltung gekommen, webten und fügten sich Frankl die Verse:

Was kommt heran mit kühnem Gange?
Die Waffe blinkt, die Fahne weht,
Es naht mit hellem Trommelklange
die Universität.

Und Strophe auf Strophe verbanden sich zum Gedicht, das der Verfasser, als seine Abtretung abgelöst wurde, sozusagen noch warm in die Druckerei trug und dann in den ersten Exemplaren gegen 4 Uhr nachmittags auf den Universitätsplatz brachte, wo eben Dr. Giskra die zahlreich versammelte Universitätsjugend „zum Gebet" kommandierte: es war der Augenblick der Verkündigung der Konstitution."

Suppé konnte nicht widerstehen, setzte das Gedicht in Musik und widmete sein opus 36, das sodann bei Haslinger erschien, „unseren hochherzigen Studenten". Wenige Tage darauf vertonte er Castellis Lied „An die Nationalgarde", der er selbst angehörte und ließ es zum ersten Male am 22. März bei dem von Joh. Strauß beim Sperl veranstalteten Jubelfeste singen. Zur selben Zeit erschien auch aus Suppés Feder das Lied „Das waren die braven Studenten", dessen Text ein absolvierter Philosoph geschrieben hatte. Auch dieses Lied widmete der junge begeisterte Meister unseren hochherzigen Studenten und ließ es bei Haslinger als opus 39 erscheinen.

Zu dem populären Liede von Castelli „Was i jetzt sein möcht" fand er auch eine entsprechende Melodie und bezeichnete sich auf dem bei Haslinger erschienenen Werke als Nationalgardist.

Am 23. März sang Staudigl in einer Akademie den von Friedrich Kaiser gedichteten und von Suppé vertonten „Jubelgruß an Österreichs Nationen" und schon am 26. März brachte derselbe Sänger wieder in einer Akademie eine von Suppé vertonte und dem Vortragenden gewidmete Ballade: „Die Flucht des Schwarzen" nach einem Gedicht von Carl Elmar.

Als der Reichstag am 22. Juli eröffnet wurde, veranstaltete das Nationaltheater am Abend vorher eine Festvorstellung, bei welcher zu dem historischen Drama „Heinrich IV. von Deutschland oder Bischof und König" der Verfasser Otto Prechtler einen Prolog „Heinrich und die Hierarchie" und Suppé eine Ouverture geschrieben hatte.

Es kann hier nicht der Ort sein, die Vorgänge des Jahres 1848 zu schildern, aber wie immer, wenn das Volk in starke Erregung kommt, die Verhetzung einen Teil der Schuld trägt, so war es auch hier, es kam so weit, daß die kaiserlichen Truppen die Stadt belagerten und beschossen, da war allen das Dichten und Vertonen ver-

gangen, da war alle Lust zum Theaterbesuche verschwunden und auch das Theater an der Wien wurde auf einige Zeit geschlossen. Franz von Suppé verließ daher die Stadt und reiste nach Italien, von wo er erst Ende November zurückkehrte.

Schon am 2. Dezember 1848 trat er mit der neuen Musik zu dem Lustspiel von Friedrich Kaiser „Ein Traum, kein Traum" hervor, das am 4. Dezember bei festlicher Beleuchtung des Zuschauerraumes aus Anlaß der Thronbesteigung Kaiser Franz Josefs I. wiederholt wurde.

Auch die nächsten Novitäten, „Martl" am 16. Dezember und „Nacht und Licht" am 31. Dezember 1848, „Teufels Brautfahrt" am 30. Januar 1849 und „Ein Fürst" am 13. März 1849, die mit politischen Schlagern reich ausgestattet waren und stets den größten Beifall des Publikums fanden, ließen Pokorny wieder etwas aufatmen und schon hatte er wieder eine neue Idee, ein Sommertheater zu errichten.

In dem großartigen Besitz der Baronin Henriette Pereira-Arnstein in Braunhirschen nächst Fünfhaus, den bisher Fürst Windischgrätz bewohnt hatte, ließ er in dem unglaublich kurzen Zeitraum von fünf Wochen von dem Zimmermeister Hasenauer eine Arena mit drei amphitheatralisch angebrachten Galerien bauen, die 4000 Personen faßte, und eröffnete dieses fast großstädtisch angelegte Unternehmen am 1. Juli 1849 mit Alois Berlas „Gervinus, der Narr von Untersberg oder ein patriotischer Wunsch", zu dem Suppé eine seiner besten Musiken schrieb. Namentlich die Gervinus-Polka „Ach wie pfiffig, ach wie schliffig hat sie sich herausgeputzt" wurde überaus populär und machte die Runde durch die ganze Welt. Da ein überaus günstiger Sommer war und der Andrang stets so groß war, daß oft sechs Kassen gleichzeitig geöffnet werden mußten, konnte die Posse „Gervinus" über 80mal gegeben werden und es strömte wieder Geld in Menge herein.

Daß Franz von Suppé sehr leicht schaffen konnte, beweisen wohl am besten seine zahlreichen Arbeiten, die er, wie er selbst sagte, immer in größter Eile hervorbrachte und die einander auch in unglaublich kurzen Zeiträumen folgten. So schrieb er in der nächsten Zeit wieder die Musik zu den Possen: „Die Räuber auf dem Semmering" am 1. September 1849, „Der Edelstein" am 9. September 1849, „Ein Blatt der Geschichte" am 3. Oktober 1849, „Untertänig und unabhängig" am 13. Oktober 1849, und „s'Alraunl" am 13. November 1849.

Das letzte Werk aus der Feder des Baron Klesheim gab Veranlassung zu einer der populärsten Kompositionen Suppés, zu dem Liede: „Das ist mein Österreich", das in der habsburgischen Monarchie die Bedeutung einer zweiten Nationalhymne erlangt hat.

Er erzählt selbst: „Dieses Lied hat ein merkwürdiges Schicksal gehabt. Ich schrieb es in größter Eile für ein romantisches Märchen in österreichischer Mundart „s'Alraunl", welches am 13. November 1849 am Theater an der Wien gegeben wurde. Als die Lokalsängerin Fräulein Rudini an die Rampe trat und die erste Strophe sang, wurde sie so gründlich ausgepfiffen, daß sie das Lied kaum zu Ende singen konnte."

Die erste Strophe hatte folgenden Text unterlegt:

Dort wo die Schneeberg stolz
Die Köpf' in d'Wolken trag'n,
Ak'rat als kunntens was
Dem liabn Himmel sag'n,
Dort wo das reinste Wasser
Aus die Quellen fließt,
Dort wo da Jagabua
Die Gamseln abaschießt,
Wenn er so obensteht
Hoch auf der Felsenwand,
Ja :|: Das ist mein Österreich :|:
:|: Das ist mein Vaterland :|:

Die Kritik rühmte an dem Stück die prachtvollen Dekorationen und eine glühende melodienreiche Musik. Das Lied aber kam wieder in Vergessenheit, bis es in den 50er Jahren der geniale Karl Treumann im Archiv hervorstöberte und als Unterlage zu einem neuen Couplet verwendete. Das Couplet geißelte in den Anfangszeilen die Schwächen Österreichs, speziell Wiens und als Endrefrain hieß es dann immer: Ja, das ist mein Österreich.

Die erste Strophe hieß nunmehr:

Dort wo jetzt fest und g'wiß
Eine neue Ära is',
Wos Licht der Freiheit strahlt
Die Zukunft rosig malt,
Wo nicht kanalisiert
Und schlecht gepflastert wird,
Wo im Finanzportefeuille
Is' oft kein Kreuzer drin,
Das ist mein Österreich,
Wo ich geboren bin,
Das ist mei' Vaterstadt,
Mein liebes Wien!

Die Wiener jubelten und johlten vor Entzücken über die vielen witzigen Strophen und der Refrain wurde allerorts gesungen. So wurde das Lied: „Das ist mein Österreich“ zum Volksliede, das noch heute nächst der Haydnschen Kaiserhymne „Gott erhalte“ vielleicht das volkstümlichste und patriotischeste Lied Österreichs ist.

Unermüdlich und rastlos schuf Franz von Suppé weiter und lieferte die Musik zu folgenden Stücken: „Philisterschule“ am 17. Januar 1850, „Gentil Bernhard“ am 26. Februar 1850, „Die Liebe zum Volke“ am 18. März 1850, „Die beiden Faßbinder“ am 16. Mai 1850 und „Der Dumme hats Glück“ am 29. Juni 1850.

Da trat über Nacht am Theater an der Wien eine weittragende Veränderung ein. Franz Pokorny war am 5. August 1850 plötzlich gestorben. J. Wimmer hat in den be-

bereits erwähnten Feuilletons dem verstorbenen folgenden Nachruf gewidmet: „Seine mitunter naiven Ansichten und die durch den ihm anhaftenden böhmischen Dialekt noch drolliger herauskommenden bizarren Aussprüche wurden eifrigst kolportiert, ja die gangbarsten der über ihn kursierenden Anekdoten sogar (wahrscheinlich durch einen durchgefallenen Komödianten oder verkannten Dichter) durch den Druck veröffentlicht; nach seinem Tode aber waren sie alle einig, auch die wenigen Feinde, die er im Leben besessen: Franz Pokorny war ein Ehrenmann im vollsten Sinn des Wortes, an ihm hatte die Kunst einen ehrlichen Freund und Förderer verloren."

Franz von Suppé war Pokorny vielen Dank schuldig. Dieser hatte ihn, den Unbekannten, Zugereisten, aus der Schule weg zu sich genommen und ihn nach Möglichkeit gefördert und beliebt gemacht. Suppé war eine dankbare Natur und verherrlichte das Andenken seines ersten Brotgebers in einem „Requiem", das am 29. August 1855 vollendet, am 22. November dieses Jahres in der Piaristenkirche im 8. Bezirke Wiens unter Mitwirkung von Erl und Mayerhofer zur Aufführung kam.

Wir haben im Laufe der Lebensdarstellung des Komponisten denselben schon öfter auf einem Wege getroffen, auf den wir den Schöpfer so mancher ausgelassenen Possenmusik und der späteren Operetten nicht gewöhnt waren. Und doch setzte er in seine Kirchenkompositionen, mit denen er sein Schaffen begann und, wie wir noch sehen werden, beendete, einen künstlerischen Lebensstolz, hier wollte er seine Kunst, sein reiches Wissen und Können, seine gediegene Ausbildung darlegen, nicht einer Liebhaberei, einer Marotte fröhnen, sondern einem Herzensbedürfnisse folgen. Und die Werke, die er auf dem Gebiete der Kirchenmusik schuf, waren nicht minderwertiger als diejenigen, mit denen er Ruhm und reichen Lohn erntete. Aber das Publikum und leider auch die Kritik stellten feststehende

Schemen auf, in die sie die verschiedenen Komponisten einschachteln und nicht darüber hinauslassen. Suppé erreichte seine Berühmtheit als Operettenkomponist, von seinen anderen Kompositionen kennt man wenig oder gar nichts und es würde auch die schöne Einteilung stören, wenn nun Suppé auch als Kirchenkomponist, auf einem von der Operette so weit entfernten Gebiete, etwas gelten wollte. Das Requiem, das wohl im italienischen Stil ist und dadurch Stellen aufweist, die der moderne Musiker als Gemeinplätze bezeichnet, machte bei seiner Aufführung im Jahre 1852 tiefen Eindruck und erwarb sich auch die Würdigung aller Kenner. Als aber die Wiener Singakademie dieses Werk am 21. Dezember 1901 wieder der Öffentlichkeit vorführte, fiel die Kritik über dasselbe her und zerpflückte es erbarmungslos. Es kann hier gar nicht unsere Aufgabe sein, Gegenkritik zu üben, es seien hier nur die unleugbaren Schönheiten des Werkes und der tiefe Ernst, der dasselbe durchströmt, konstatiert.

Das Requiem kam nach seiner Uraufführung noch sechsmal zur Aufführung, und zwar am 3. November 1856 zur Allerseelenfeier in der Josefikirche ob der Laimgrube, am 10. Dezember 1856 zur Seelenfeier der verstorbenen Mitglieder des Grazer Frauenvereines in der Domkirche zu Graz, am 27. März 1858 in der Paulanerkirche auf der Wieden für den verstorbenen Gründer der Kinderbewahranstalt, am 10. Mai 1858 in der Kirche am Peter in der inneren Stadt zur Totenfeier des apostolischen Generalvikars Dr. Ignaz Knoblechner, am 2. November 1858 in der Altlerchenfelderkirche zur Allerseelenfeier und am 7. November 1858 in derselben Kirche zu Ehren der verstorbenen Mitglieder des Kirchenmusikvereins daselbst. Bei fünf dieser Aufführungen wirkten stets die Herren Erl und Mayerhofer mit, von denen letzterer übrigens der einzige Überlebende aus jener Zeit ist.



9. Kapitel.

Suppé im Theater an der Wien unter Alois Pokornys Direktion und seine zweite Oper „Paragraph 3“.

Der älteste Sohn Franz Pokornys, Alois, geboren am 18. Oktober 1825, übernahm sofort die weitere Leitung des Theaters, das nun der Posse und dem Volksstück treu blieb bis zum 21. Mai 1862, an welchem Tage Alois Pokorny nicht mehr im Stande war, den auf ihn hereinstürmenden Finanzkalamitäten weiter zu begegnen und Konkurs ansagte. Obwohl so mancher Künstler, wie Karl Treumann, in der Vorausahnung der kommenden Ereignisse, deren Eintreffen wohl etwas länger auf sich warten ließ, als man erwartet hatte, die Fahnenflucht ergriff, blieb Franz von Suppé auch dem Sohne seines ersten Direktors treu und stellte diesem all' seinen Eifer und Fleiß und seine Schaffenskraft zur Verfügung.

Interessant ist es zu erfahren, daß Suppé zu einer Zeit, wo von seiner späteren Blütezeit als Operettenkomponist noch keine Rede war, wo man auch Offenbach in Wien noch nicht kannte, Alois Pokorny überredete, die Operette zu pflegen und 1851 mit Grisars „Gute Nacht, Herr Pantalon“ begann. H. J. Vincent erzählt über diese Erstaufführung: „Der Anfang wurde mit der noch jetzt zugkräftigen Operette von Grisar „Gute Nacht, Herr Pantalon“ gemacht, um damit durchzufallen; die Vertreterin der Hauptrolle, Fräulein von Knoll, die ob ihrer an einen Saphir oder Satyr gemahnenden Schönheit nur Heiterkeit

erweckte — sie betrat unseres Wissens nie wieder die Bühne — war die Hauptveranlassung. Nie gab es eine größere Enttäuschung; die Gesellschaft, Tenor, Bariton, Sängerinnen wurden entlassen, nur Fräulein Rudini und der Komiker Rott blieben nach wie vor. Aus dieser Operette entstanden gleich darauf die Possen ohne Musik: „Die Mördergrube" im Hofburgtheater, gegeben mit Beckmann, Meixner, der Haitzinger und der Wildauer, ferner mit Musik von verschiedenen Meistern: „Servus, Herr Stutzerl!" und „Guten Morgen, Herr Fischer!" Wehe den Bearbeitern, wenn es damals schon ein Gesetz gegen eine solche Raubritterei gegeben hätte!"

Franz von Suppé schrieb nun die Musik zu folgenden Stücken von den verschiedensten Verfassern und zwar im Jahre 1850: „Der Mann an der Spitze" am 19. August, „Der Vertrauensmann" am 19. September, im Jahre 1851: „Donna Valentin" am 9. Januar, „Die Industrie-Ausstellung" am 25. Mai, „Das Waldmärchen" am 30. Juli, „Angeplauscht" am 20. August; im Jahre 1852: „Tannenhäuser" am 27. Februar, „Jungfer Mahm von Gmunden" am 20. Mai, „Ein Filz als Prasser" am 30. Juni, „Pech" am 31. Juli, „Das Beispiel" am 2. Oktober, „Der Grabsteinmacher" am 6. November; im Jahre 1853: „Die Heimkehr von der Hochzeit" am 8. Januar, „Der Bann des Lebens" am 1. März, „Irrfahrt ums Glück" am 24. April, „Die weibliche Jagd" am 30. Juli, „Der ewige Jude" am 6. September; im Jahre 1854: „Die Brückenhexe" am 5. Januar, „Durcheinander" am 5. Februar, „Trommel und Trompeter" am 1. April, „Im Bauernhaus, im Herrenhaus" am 24. April, „Der Biberhof" am 25. Mai, „Wo steckt der Teufel" am 28. Juni, „Mozart" am 23. September, „Nur romantisch" am 18. November, „Der Juwelier" am 6. Dezember, „Bum-Bum" am 9. Dezember; im Jahre 1855: „Das Bründl bei Sievring" am 14. April, „Der Teufel hol die Komödie" am 17. Mai, „Das Höllenroß" am 23. Mai, „Die Gfrettbrüder" am 28. Juni, „Kindermärchen" am 20. Oktober, „Judas im Frack" am 20. Dezember; im

Jahre 1856: „Nur keine Verwandten" am 12. April, „Lord Byron" und „Ein Musikant" am 8. Juni, „Die Wahrheit auf Reisen" am 24. Juni, „Der Schuster von Sievring" am 16. Juli, „Die Weingeister" am 10. August, „Eine ungarische Dorfgeschichte" am 31. August, „Die schöne Leni" am 4. Oktober, „Die Kreuzköpferln" am 22. Oktober, „Vertrauen" am 22. November, „Ein gefährlicher Mensch" am 7. Dezember; im Jahre 1857: „Der Faschingsteufel" am 23. Februar, „Eine Schlange" am 9. April, „Kopf und Herz" am 9. Mai, „Der Komet von 1857" am 23. Mai, „Ein desparater Kopf" am 20. Juni, „Die Wäschermadeln" am 29. Juni, „Eine Landpartie" am 17. Juli; im Jahre 1858: „Die Mozartgeige" am 27. Februar, „Das tägliche Brod" am 13. März, „Der Werkelmann" am 17. April, „Die Firmgodl" am 21. Mai, „Die Kati von Eisen" am 19. Juli, „Nach der Stadterweiterung" am 11. Dezember; im Jahre 1859: „Ein Faschings-Kugelhupf" am 5. März, „Etwas zum Lachen" am 11. Juni, „Eine Weanerin" am 23. Juli, „Über Land und Meer" am 3. August, „Eine Judenfamilie" am 22. Oktober, „Die Zauberdose" am 19. Dezember und „Meister Winter" am 14. März 1860.

Daß bei einer solchen Menge von Arbeit und bei der unglaublich schnellen Aufeinanderfolge derselben (man sehe nur ganz besonders die Jahre 1854 und 1856 an) nicht alles gleichwertig sein konnte und Suppé, so wie er es bei der Ouvertüre zu „Dichter und Bauer" machte, die Musik eines durchgefallenen Stückes wieder bei einem anderen verwendete, vielleicht sogar oftmals, ohne sie zu verändern, da ja bei dergleichen ephemeren Arbeiten ein Eingehen auf dichterische Intentionen gar nicht notwendig war, ja der Komponist oft das einstudierte Stück gar nicht zu Gesicht bekam und nur eine Musik zu liefern hatte, ist nicht zu verwundern. Daß aber auch unter diesen Kompositionen wertvollere Sachen waren, die es ebenso verdienten, wie die Ouvertüre zu „Dichter und Bauer" der

Vergessenheit entrissen zu werden, beweist die Musik zum „Tannenhäuser“, einem Zaubermärchen von Heinrich Ritter von Levitschnigg.

Diese Musik ist mit der zu Nestroys „Tannhäuser-Parodie“ von Binder nicht zu verwechseln. Die Musik Suppés sollte auch keine Parodie des Wagnerschen Tannhäuser sein, der, 1842 komponiert, 1852 noch kaum in Wien bekannt war und erst Ende des Jahres 1858 im Josefstädtertheater zur Aufführung kam. Die Bäuerlesche Theaterzeitung schrieb damals: „Die Aufführung des Tannenhäuser von Levitschnigg hat bei gedrängt vollem Hause stattgefunden. Trotz der hochgespannten Erwartungen war der Erfolg doch ein sehr günstiger. Man denke, ein ernstes Stück (wir können das Wort: „Ernst“ nicht stark genug betonen), welches die Aufmerksamkeit des Publikums mehr als drei Stunden lang in Anspruch nimmt, und erwäge dazu, daß der Beifall bis zum Ende lebhaft fortwährte, so wird man sich von der Masse des Gebotenen in szenischer, musikalischer und choreographischer Hinsicht einen Begriff machen können.“ Das dramatische Gedicht ist der bekannten Sage nachgebildet. Tannenhäuser wird durch ein Irrlicht in den Venusberg gelockt. Der treue Eckhart leitet aber auch Maria, Tannenhäusers verlassene Gattin, in den Venusberg und durch ihren Anblick wird der Ungetreue bekehrt und sinkt ihr zu Füßen. Da Tannenhäuser sich aber freiwillig in die gefährliche Lage begeben hat, ist er der Venus verfallen und kann sich nur aus deren Gefangenschaft befreien, wenn er binnen Monatsfrist drei Aufgaben löst. Während Eckhart die unglückliche Gattin in einen längeren Schlaf versenkt, hilft er Tannenhäuser bei der Lösung der Aufgaben, die ihn nach Venedig, Rom und Neapel führen, und nun können sie wieder glücklich vereint aus dem Venusberge fliehen. Das ist in gedrängtester Kürze der Kern des dramatischen Gedichtes, das wohl eine sehr schöne Sprache führt, aber in der Diktion ziem-

lich viele Fehler aufweist, da die eigentliche Absicht des Dichters, die Macht der reinen Liebe zur Anschauung zu bringen, nicht gelingt, denn die Handlung wird nur durch Wundertaten des Eckhart, die Herbeiführung der Maria, die Einschläferung derselben und die Mithilfe bei der Lösung der Aufgaben, vorwärtsgeschoben. Immerhin gab es zahlreiche Gelegenheit zur Entwicklung einer selten gesehenen Pracht der Ausstattung und Szenerie und das Publikum weidete sich an den dichterischen und szenischen Schönheiten, so daß sich das Werk lange am Repertoire halten konnte. Einen großen Anteil am Erfolg hatte die Musik Suppés. Die Ouvertüre ist überaus frisch und melodiös und enthält ganz vorzüglich schöne musikalische Gedanken und aus dem Übrigen sind noch hervorzuheben die Violinpassage zum Spiegeltanz, der Marsch im ersten Akt, die Musik auf dem Korso in Rom und einige der melodramatischen Begleitungen, letzteres ein Gebiet, auf welchem sich Suppé zum ersten Male mit bestem Erfolge erprobte.

Aber ein weit wichtigeres Ereignis war für Franz von Suppé die Annahme einer neuen Oper: „Paragraph 3“ durch die Direktion des k. k. Hofoperntheaters. Die Uraufführung fand am 8. Januar 1858 statt. Der Text stammte aus der Feder des Herrn M. A. Grandjean, der sich bereits als Verfasser kleiner Lustspiele und als erfolgreicher Bearbeiter französischer Stücke einen vorteilhaften Namen in Wien erworben hatte. Leider hatte Grandjean seine Fähigkeiten überschätzt, als er daran ging, diesen Operntext zu schreiben, dem auch ein zu kleiner, allzunüchterner Vorwurf unterlegt war. Der Paragraph 3 eines Testamentes enthält die Bestimmung, daß ein junger Mann ein junges Mädchen heiraten soll, um in den Besitz eines Vermögens von 100000 Talern zu gelangen. Der Vormund des Mädchens unterschlägt aber das Testament und trachtet das liebende Paar zu trennen, um selbst im Besitz des Geldes zu bleiben. Das Testament wird endlich durch einen

Maler entdeckt und die beiden Liebenden können sich vereinigen.

Dr. Eduard Hanslick schrieb in der „Presse“: „Wir wollen uns der traurigen Aufgabe, über diese Novität zu referieren, möglichst rasch entledigen. Nachdem Herr Grandjean einige hübsche Lustspiele geschrieben hat, würde seine Autorschaft des „Paragraph 3“ kaum begreiflich erscheinen, wüßte man nicht, daß jeder dramatischer Schriftsteller, der einen wirksamen und populären Stoff findet, lieber gleich ein Lustspiel daraus macht, als ein Opernlibretto. So bestehen denn die komischen Operntexte zur größeren Hälfte aus Brosamen und Abfällen. Das Buch jenes Paragraphen 3 steht aber an bettelhafter Armut noch so weit hinter dem gewöhnlichen Mittelgut zurück, daß die bescheidenen Opern Dittersdorfs sich wie Scribesche Lustspiele daneben ausnehmen. Die Handlung ist im Kerne ebenso saftlos und winzig, als matt in der Ausführung. Daß ein schurkischer Vormund im Einverständnisse mit der Haushälterin seine Nichte um das ihr testierte Vermögen betrügen will, ist gewiß keine besonders spannende Anlage. Daß aber der Betrug verhindert wird, indem der Liebhaber der Nichte, als Gespenst maskiert, die Haushälterin zur Herausgabe des Testamentes nötigt, ist eine Lösung, die noch viel abgeschmackter heißen muß, als der ganze Knoten selbst. In vollen zwei Akten schreitet die Handlung nicht vorwärts, im dritten geschieht es durch eine kindische Albernheit. Die Dürftigkeit der Handlung erhält auch nicht etwa durch glückliche Charakteristik oder durch wirksame Episoden eine beschönigende Decke, vielmehr bleibt auch alles Detail unter den bescheidenen Anforderungen. Die ernsten wie komischen Charaktere (Robert, Anna) sind gewöhnliche Theaterschablonen, letztere können nur dann komisch wirken, wenn ungewöhnlich schauspielerische Talente diese Kraft aus Eigenem hinzubrächten. Wenn zufällig die Dar-

steller des Amtmannes und der Haushälterin von Natur keine komische Ader besitzen (wie es hier der Fall war), so wirken diese Rollen auf der Bühne genau so langweilig, wie sie der Dichter schuf. Der „Paragraph 3" hat nicht eine einzige wirklich komische, überraschende Situation, er haspelt sich mit der verständigen Trockenheit einer schlechten Satzschrift ab. Man sieht, dieses Textbuch bedürfte, um musikalisch lebendig zu werden, eines Mozart, Herr Suppé jedoch, wir können es feierlich verbürgen, ist kein Mozart! Wohl aber ist er ein Mann, der zur Komposition einer Oper weder die nötige Schöpferkraft, noch die erforderliche Bildung besitzt. Schon nach der Ouvertüre konnte man vermuten, daß man es mit einem Tummelplatz von Reminiszenzen zu tun haben werde. Wir notierten mit Bleistift ins Textbuch: „Erste Szene: Maskenchor aus Stradella, zweite Szene: Zankduett von Auber, dritte Szene: Barbier von Sevilla, Schlußduett: Linda und Ernani. Es schien nach dieser Arbeit einfacher, vom zweiten Akte an das umgekehrte Verfahren zu wählen und nur die wirklich originellen Musiknummern zu bezeichnen, seltsamer Weise hatte aber der Bleistift von dem Moment an vollständig Ruhe. In Herrn Suppés Partitur sieht es aus wie in einer Trödelbude, wo die verschiedenartigsten Kleider von allen möglichen Eigentümern nebeneinander hängen, alle sorgsam renoviert und aufgeputzt; da erhielt ein schmucker Florentiner Strohhut Rossinis einen steifen Lederschirm, auf Lortzings deutscher Studentenkappe spreizt sich ein roter Federbusch, ein schwarzer Frack Aubers ist mit Segeltuch gefüttert und Verdis Karbonarimantel mit Battiststreifen."

In diesem witzigen und nicht gerade liebenswürdigen Tone geht es noch einige Feuilletonspalten weiter. Wir, die wir von dem Wissen und Können des Musikästhetikers Hanslick stets die größte Hochachtung hatten, finden eine halbwegs plausible Erklärung dieser Kritik nur darin, daß

auch Hanslick von dem Wahne der schon einmal erwähnten Einschachtelung des Komponisten befangen war und Suppé, den man bisher als Verfasser von Possenmusik kannte, über sein Gebiet herausgegangen, wieder in seine Grenzen zurückgedrängt werden sollte. Im Gegensatze zur früheren trockenen und geistlosen Art, Kritiken zu schreiben, war es Hanslick als einem der Ersten mit seinen glänzend und witzig geschriebenen Beurteilungen gelungen, die Aufmerksamkeit des Publikums anzuregen, aber es geschah dies leider meist auf Kosten der beurteilten Komponisten und so mußte auch Franz von Suppé mit seiner Oper zum Opfer fallen. Leider hat die Kunst Hanslicks, geistreich und witzig zu plaudern, überraschend schnell Schule gemacht und es wurde durch diese Art der Beurteilung schon so manches Talent entmutigt.

Um nun auf die Oper des jungen Komponisten zurückzukommen, sei konstatiert, daß der Text tatsächlich unglücklich angelegt war. Aber wie viele Opern, bis in die älteste Zeit zurück, kranken an diesem Übel. Mozart hat schon über schlechte Texte mit Recht jammern können. Man wird daher Suppé wohl verzeihen, daß er in der Textwahl eben auch nicht glücklicher war, als so manche seiner vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Schicksalsgenossen.

Wenn man aber die Oper „Das Mädchen vom Lande“ mit dem „Paragraph 3“ vergleicht, so war der Fortschritt ein bedeutender. Die Instrumentierung ist klarer, die Charakteristik der einzelnen Personen, so weit dies nach der unglücklichen Unterlage des Textes möglich war, viel schärfer ausgedrückt. Von der Anlehnung an andere Komponisten, die bei der gediegenen Bildung Suppés gewiß nur unbewußt geschah, kann man denselben nicht ganz freisprechen, aber diesen Fehler haben sich schon größere Geister zuschulden kommen lassen und Reminiscenzenjäger sind unseren bedeutendsten Meistern nachgegangen und

haben eine nicht geringe Auslese geboten. Übrigens waren diese Anklänge bei Suppé gar leicht möglich, da er durch viele Jahre die Opern anderer Komponisten einzustudieren und zu dirigieren hatte und dabei so manches Motiv so fest eingenistet war, um dann unbewußt in seinen eigenen Werken wieder zu erscheinen. Bewußte Anleihen hatte ein Mann nicht zu machen, der schon seit zwei Dezennien eine solche Schaffenskraft und so zahlreiche Beweise wirklicher Begabung dargetan hatte. Daß auch andere Komponisten seine ureigenen Melodien benutzten, bewies er einmal, als er in der Hofoper ein neues italienisches Werk hörte. Man fragte ihn nachher scherzweise im Kreise seiner alltäglichen Tischgesellschaft, ob er etwas für seine nächste Operette gefunden hätte. „O ja", erwiderte Suppé, „eine sehr schöne Melodie, aber sie hat einen Fehler — sie ist mir schon vor 20 Jahren eingefallen." Darauf wies er richtig eine alte Partitur von seiner Hand vor und bewies aus derselben, daß eine Anzahl Takte der neuen italienischen Oper eigentlich von ihm seien oder mindestens stark nachempfunden waren.

Die Oper „Der Paragraph 3", in welcher Karl Mayerhofer den Amtmann Peter Flaus, Luise Liebhardt die Anna, Amalie Weiß die Haushälterin, Gustav Hölzel den Magister Innocenz, Julius Campe den Stadtschreiber Tobias, Gustav Walter den Maler Robert gesungen hatten, wurde sehr beifällig aufgenommen, verschwand aber nach der dritten Vorstellung am 16. Januar 1858 vom Repertoire.

Daß aber nicht alle Kritiker so über Suppé herfielen, beweist das Urteil der Bäuerleschen Theaterzeitung, die folgendermaßen schrieb: „Suppé ist in der hiesigen musikalischen Welt seit einer Reihe von Jahren vorteilhaft akkreditiert, sowohl durch sein bewährtes Kompositionstalent für das leichtere Genre des Singspieles und der Posse, als auch durch die Verdienste, die er sich als Kapellmeister und Orchesterdirektor im Theater an der

Wien erworben und wovon besonders jene Epoche glänzende Beweise geliefert hat, als Meyerbeers „Vielka" und das herrliche Gastspiel der Jenny Lind den hiesigen Kunstfreunden wahrhaft unvergeßliche Genüsse geboten hat. Suppé betrat nun zum ersten Male ein bedeutenderes Terrain, indem er die neue Oper im Hofoperntheater zur Aufführung brachte, allein es ist nicht überflüssig, zu erwähnen, daß dieses Werk, welches er bereits vor mehreren Jahren geschrieben, zunächst für das Theater an der Wien bestimmt war, um gewissermaßen den Übergangspunkt von der Gesangsposse zur leichten komischen Oper zu bilden, die man damals an jener Bühne einzubürgern beabsichtigte. Dieser Punkt muß auch als der eigentliche Entschuldigungsgrund gelten, warum Herr Suppé sich bald im kurzatmigen Stile des Coupletgenres bewegt, bald wieder einen großen Anlauf nimmt und Konturen anlegt, die allenfalls auch der opera seria zusagen würden, und wodurch ein gewisser Dualismus entsteht, der dem Ganzen in bezug auf Einheit des Stiles Abbruch tut. Bei all' dem offenbart Herr Suppé ein reges, anerkennungswürdiges Talent, sowohl durch Leichtigkeit der Melodie und geschickte Stimmführung, als auch durch effektvolle, und mitunter pikante Instrumentierung die Zuhörer zu interessieren. Als den gelungensten Teil der Oper möchten wir jedoch jenen bezeichnen, wo das Element des Gefälligen und Leichtgeschürzten vorherrscht, welches Herrn Suppé auch am meisten zuzusagen scheint und auch von Seite des Publikums die lebhafteste Anerkennung gefunden hat. Die Nummern, welche am meisten angesprochen haben, sind der effektvolle „Schnatterchor der Frauen" nach der Introduktion, das „Baßbuffoduett" zwischen dem Amtmann und Innocenz, die Romanze Roberts im ersten Akt, besonders dessen Cantilene im Duett mit Tobias im zweiten Akt, ferner das „Trinklied der Anna", ihr Duett mit dem Amtmann und der brillante Schlußwalzer Annas. Über

den Operntext ist wahrlich nicht viel zu sagen. Wir Deutschen, die wir doch das Pulver erfunden haben, sind überhaupt im Erfinden von Operntexten ebenso unproduktiv als ungeschickt. Unsere Librettos sind meistens Nachbildungen von französischen und italienischen Sujets, die dann deutsch be- und verarbeitet, d. h. umgemodelt, zugeschnitten und bona fide umgetauft werden."





10. Kapitel.

Franz von Suppés erste Operetten.

Wir haben gezeigt, wie Suppé den musikalischen Geschmack des Publikums in Wien frühzeitig erkannte und schon 1851 auf die Operette hinwies, indem er Alois Pokorny überredete, Grisars „Gute Nacht, Herr Pantalon" einzustudieren und zur Aufführung zu bringen. Aber die im Theater an der Wien vorhandenen und zu diesem Zwecke neuengagierten Kräfte konnten sich in diese neue Musik nicht hineinfinden und so mußte die Idee als verfehlt wieder aufgegeben werden. Wenige Jahre später, im Oktober 1858, versuchte das Theater an der Wien nochmals die Pflege des Singspieles und begann mit Lortzings „Opernprobe", das recht guten Erfolg hatte. Gleichzeitig aber bereitete sich im Karltheater, im vorletzten Jahre von Nestroys Direktion, in aller Stille ein Ereignis vor, das dem Wiener Theaterleben eine ganz neue Richtung und einen neuen Aufschwung geben sollte. Am 16. Oktober 1858 war dort Offenbachs „Hochzeit beim Laternenschein" am Spielplan erschienen und gefiel. Die verehrliche Kritik schien im ersten Anfang nicht recht zu wissen, wie sie daran sei. Das erste Urteil in der Bäuerleschen Theaterzeitung war recht reserviert und lautete: „Es ist eine Operette, deren Handlung nur in ein paar komisch angelegten und ausgeführten Szenen besteht, deren Musik aber für die Armut der Handlung reichlich entschädigt. Die Musik ist von Offenbach — wohl der bekannte Pariser Komponist — dessen Arbeiten sich in der fashionablen Welt schon seit

ein paar Jahren günstiger Aufnahme erfreuen. In dieser Operette ist die Musik leicht, graziös, ganz im Genre der französischen Musik gehalten, die sich vor tiefen Gedanken und jeder Tonmalerei in acht nimmt, aber doch liebliche sangbare Melodien und wir möchten sagen, einen gewissen Mutwillen im Arrangement zeigt, die nie ihre Wirkung verfehlen." Einige Tage später erscheint eine ausführliche Kritik, die eingehender ist und von größerem Verständnis zeugt. Das prächtige Zusammenspiel der Damen Schäfer, Zöllner und Grobecker und des Herrn Treumann und die Musik, die vom Publikum sofort verstanden wurde, versetzten dasselbe in einen derartigen Rausch des Entzückens, daß das Werk noch in derselben Saison 43mal gegeben werden konnte. Bald darauf, am 12. November, folgten „das Mädchen von Elisonzo", bei welchem die Kritik schon sicherer war und die Offenbachschen Arbeiten „musikalische Proverbes" nannte, die keinen Text brauchen, da man aus der bloßen Melodie den Ausdruck der Situation heraushören könne. Am 15. Januar 1859 erschienen „Schuhflicker und Millionär", am 5. Mai „Die Zaubergeige", am 24. November „Die Savoyarden" und am 28. Dezember „Der Ehemann vor der Türe". Alle diese Operetten instrumentierte der Kapellmeister Karl Binder nach Klavierauszügen und man veranstaltete die Aufführungen ohne Bewilligung des Autors, ein Vorgang, der heute unmöglich wäre. Außer diesen Operetten von Offenbach gab man auch in dasselbe Genre einschlagende Werke anderer Meister, wie die „Jungfer Nachbarin" von Poise (mit der Instrumentierung von Krottenthaler), „Floduardo Wuprahal" von Erik Nessl, Musik von Konradin Kreutzer und alle fanden Beifall und Anerkennung.

Aus dem Theater an der Wien, welches die Ereignisse im Karltheater mit regstem Interesse verfolgte, verbreitete sich aber das Gerücht, daß es seine Vaudeville-Gesellschaft wieder aufzulösen beabsichtigte, da außer den beiden Sing-

spielen „Die Opernprobe“ und „Der Kapellmeister von Venedig“ kein ähnliches Werk zur Aufführung kam. Die Bäuerlesche Theaterzeitung ließ sich darüber vernehmen: „An Novitäten fehlt es gewiß nicht, denn man dürfte nur das Repertoire der Bouffes parisiens hernehmen, so fände man eine Auswahl der reizendsten und erheiterndsten Vaudevilles. Der Text dieser Novitäten steht wohl zum größten Teil außer dem Gebiet der Kritik. Der Witz ist von einer außerordentlichen Harmlosigkeit und Naturwüchsigkeit, wie man sie von einem Pariser Produkt nicht erwarten sollte, aber es herrscht doch echt französische Heiterkeit und die Musik ist so geschickt gearbeitet, die Couplets sind so niedlich, daß sie fast immer den Weg in die Musikladen und in den Mund des Volkes finden. Der Gründer dieser komischen Oper ist J. Offenbach. Offenbach komponierte folgende Operetten: Pepita, Bataclan, La rose de saint fleurs, Vent du soir, Croquefer, Le Violoneux, Les dames de la Halle, Le savetier et le financier, La demoiselle en coterie, Le ble, und les petits prodiges. Namentlich die letztgenannte Buffonerie hat in Paris mit fabelhaften Succes durchgeschlagen und dort eine zahlreiche Reihe von Vorstellungen erlebt. Von anderen Komponisten sind noch zu empfehlen: Bruschias von Rossini, Demoiselles à marier von Delibes, M'sieur Laudry von Duprato und L'opera aux fenêtres von Pastinet.“

Wenige Tage darauf brachte das Theater an der Wien das Vaudeville „Fanchonette“, Musik von Clapisson, mit gutem Erfolg und da die Reproduktion französischer Werke doch allzusehr überhand nahmen, ließ sich die Bäuerlesche Theaterzeitung neuerlich vernehmen und brachte die interessante Notiz: „Ein Direktor wie Pokorny oder Nestroy sollte seine angestellten Bühnendichter oder keimende Talente auffordern, passende Singspiele zu schreiben. An Tonsetzern fehlt es nicht, die gute und ansprechende Melodien dazu liefern könnten, wir nennen nur die Herren

Adolf Müller, von Suppé, Binder, Titl, Proch und Storch u. s. f., die alle grosse Fähigkeiten dazu an den Tag legen, der Erfolg wäre gewiß lohnend."

Die Pflege des Singspiels wurde aber doch wieder aufgegeben und im Februar 1860 schloß die Direktion des Theaters an der Wien mit Matteo Salvi einen Vertrag, nach welchem derselbe eine italienische Stagione zur Durchführung zu bringen hatte. Franz von Suppé hatte die Leitung derselben übernommen und nun alle Hände voll mit dem Einstudieren des Chores und des Orchesters. Als Solokräfte waren engagiert die Damen La Grua, Chaton-Demeur, die Herren Ballerini, Graziani, Rokitansky und andere, welche die ganz anständige Summe von 86000 Fl. Gage bezogen. Es wurden vom 11. April bis 27. Juni 1860 die Opern: „Barbier von Sevilla", „Norma", „Lucretia Borgia", „L'Assidio di Corintho" von Rossini und „Don Juan" gegeben, die Leistungen der Solisten wurden mit Recht bewundert, aber Chor und Orchester, die sich bisher nur in Possen und ganz leichten Singspielen erprobt hatten, konnten trotz der eifrigen Bemühungen Suppés keinen höheren Aufschwung nehmen, so daß der Tadel oftmals berechtigt war, aber Suppé nicht treffen konnte, da er Besseres mit diesen Kräften nicht zu leisten vermochte.

Franz von Suppé, obwohl am Theater an der Wien als Orchesterdirektor und Verfertiger von zahlreichen Possenmusiken intensiv beschäftigt, verfolgte die neuen Darbietungen im Karltheater mit regstem Interesse und kurze Zeit nach dem Erscheinen der Offenbachiaden in der Leopoldstadt erschien auch er am 24. November 1860 mit einem Werke im neuen Genre, mit dem „Pensionat", das wohl nicht gleich den ausgeprägten Charakter der Operette, aber doch schon den ureigenen Stempel Suppés trug und dessen Bestreben zeigte, der lasziven französischen Operette die anmutig heitere österreichische Operette entgegenzustellen.

So wie Suppé sich im Gebiete der Possenmusik durchringen mußte und auch in der Oper ehrlich um die Anerkennung kämpfte, so ging es auch hier nur schrittweise vorwärts und wir werden noch Gelegenheit haben, zu zeigen, wie man dem Komponisten auch in der Operette den Sieg nicht leicht machte, wie er denselben aber ehrlich erkämpfte und den Ruhm für sich beanspruchen darf, der Vater der deutschen und speziell der österreichischen Operette zu sein. Die Schwierigkeit seiner Situation hat Suppé selbst sehr wohl erkannt, indem er in das Manuskript dieser Operette folgenden inhaltsschweren Satz einschrieb: „Eine Musik, mag sie noch so sehr ihrem Zweck entsprechen, wird erst anerkannt, wenn sie niemand mehr hört."

Die Presse schrieb am Tage nach der Uraufführung: „Zum Benefize des Kapellmeisters Suppé gelangte gestern eine von ihm komponierte komische Operette in einem Akte: „Das Pensionat" betitelt, zur Aufführung. Der Erfolg war günstig; das Libretto, wohl dem Französischen nachgebildet, ist einfach, es fehlt demselben aber durchaus nicht an komischem Stoffe, der überdies mit vielen Anspielungen und manchem Witzworte aufgeputzt ist. Die Musik zeichnet sich durch Melodienreichtum aus, ist im ganzen einfach und dürfte bald eine gewisse Popularität erringen. An Pensionats-Walzern und Quadrillen wird es wohl in nächster Zeit nicht fehlen. Die Darstellung selbst war pikant, teilweise wirklich reizend, es erklangen mehrere frische Stimmen, wie jene der Damen Fischer und Wirrer, daß Einen ein seltenes Wohlgefühl überkam. Vielfache Hervorrufe lohnten den Kompositeur und die Darsteller Rudini, Swoboda und Röhring."

Der Inhalt der Operette ist folgender: In dem Mädchenpensionate der Frau Brigitte wird Helene erzogen, die in einen jungen Mann verliebt ist. Dieser, ein junger Rechtsgelehrter Karl hat wohl schon bei den Eltern Helenens um deren Hand angehalten, wird aber damit vertröstet,

daß er das Mädchen bekomme, wenn er binnen 48 Stunden ein Anstellungsdekret nachweisen könne. Nun ist wohl guter Rat teuer, denn die Anstellungen liegen nicht so auf der Straße. Er schleicht sich zum Pensionat, um Helene sein Leid zu klagen, dringt mit seinem Diener Florian ein und erfährt dort, daß die vakante Stiftsverwalterstelle zu besetzen sei. Er ist sofort bereit, sich um diese Stelle zu bewerben, und um mit der Vorsteherin eine Bekanntschaft anzuknüpfen, gibt er vor, für ein herauszugebendes Album Gedichte zu sammeln, wodurch er sofort die Gunst aller Mädchen gewinnt, da diese alle ihre poetischen Erzeugnisse herbeischleppen und zur Aufnahme anbieten. Auch versichert er die Mädchen Ida, Amalie, Melanie und Ottilie, daß er nur ihretwegen gekommen sei und bestellt sie alle zum Rendezvous am Pavillon im Garten. Karl schickt aber Florian ins Treffen, um die Rendezvous einzuhalten und als die Mädchen sich betrogen sehen, schlagen sie Lärm. Inzwischen holt Helene, im Einverständnisse mit Karl, die Vorsteherin, welche Florian eben recht tüchtig abkanzeln will, als der junge Rechtsgelehrte erscheint, die Schuld auf sich nimmt und der Dame nun eine regelrechte Liebeserklärung macht. Brigitte ist dagegen nicht unempfindlich und läßt sich mit Karl in eine Szene ein, die nun Helene ausnützt und schnell die Pensionärinnen herbeiholt. Jetzt muß Brigitte ihre Ehre retten und da Karl um die Verwalterstelle bittet und das Anstellungsdekret schon mitgebracht hat, unterschreibt sie es willig, worauf sich Karl und Helene als Verlobte empfehlen.

Der Chor der Mädchen „Mutter, vor deinem Bilde", die Ballade: „Wenn in des Mondes bläulichem Schimmer", das Ständchen Karls: „Hör meiner Lieder tiefen Liebeslaut", die Parodie dieses Liedes durch Florian, das Quartett der vier Mädchen, die Liebesszene Karls mit Brigitte, der Spottchor und das Schlußensemble zeigen eine Frische der Erfindung und einen melodischen Reiz, dem niemand wider-

stehen kann und immer, wenn die Operette aufgeführt wird, ist ihr der stärkste Beifall selbst des verwöhntesten Publikums sicher.

Nach dieser Operette, die Suppés Popularität bedeutend vergrößerte, schrieb er wieder die Musik zu folgenden Stücken: „Mein ist die Welt“ am 16. Dezember 1860, „Ein Loch in der Hölle“ am 2. Februar 1861, dem Ballet „Faschings-Donnerstag“ und „Ein Kapitalist, der Dienst sucht“ am 9. März 1861, „Der politische Schuster“ am 1. Juni 1861, „Der Höllen-Kanditat“ am 26. Juli 1861, „Wunderkinder aus Kalifornien“ am 14. August 1861, „Nachtfalter“ am 29. September 1861, „Ein Schwindler“ am 6. Oktober 1861, „Die Reise durch die Märchenwelt“ am 4. November 1861.

Im April 1861 veranstaltete Pokorny wieder Opernvorstellungen, bei welchen „Der Postillion von Lonjumeau“ von Adam, „Die Nachtwandlerin“ von Bellini und „Lucia von Lammermoor“ von Donizetti, unter Suppés Leitung und unter Mitwirkung der Frau Braunhofer-Mafias vom Hoftheater in Kassel, Fräulein Karoline Pruckner, Herrn Wachtel und Herrn Lang vom Stadttheater in Hamburg als Gäste gegeben wurden.

Am 1. April 1862 trat ein schon lange erwartetes Ereignis ein. Die Direktion des Theaters an der Wien hatte den Schauspielern keine Gage bezahlen können und sie streikten daher in aller Form. Die Ostdeutsche Post schrieb am 4. April d. J.: „Der Konkurs ist noch nicht eröffnet. Der Direktor Alois Pokorny ist, wie vorgestern Anfragenden erklärt wurde, abgereist. In der trostlosen Lage der Mitglieder des Theaters hat sich noch nicht das Mindeste geklärt, und es trifft die Direktion wie die Administration der schwere Vorwurf, daß sie die Mitglieder unbekümmert ihrem Schicksal überließ, ja daß sie und namentlich die Administration keinen Vorschlägen entgegenkam, durch welche die Katastrophe vielleicht noch hätte verhütet werden können. Die Mitglieder waren zu jedem Opfer bereit, sie

wollten sich auf eine Verminderung der Gage einlassen, wenn ihnen nur diese herabgesetzte Gage irgendwie garantiert würde, sie wollten gegen Überlassung der Tageskosten auf eigenes Risiko unter der Firma des Direktor Alois Pokorny weiter spielen, aber alles scheiterte, wie der Morgen-Post erzählt wird, an dem Widerstande des Bruders des Direktors, Anton Pokorny, des Sequesters, der alle Anerbietungen, die man stellte, mit brüsken Worten zurückwies. Nun haben auch alle Mitglieder noch von Dr. Bauer ein Schreiben erhalten, daß sie mit 1. April entlassen seien, da sie den Dienst verweigert haben."

Suppé hatte unter der Direktion Pokorny sen. und jun. im Theater an der Wien gewohnt, am 14. März 1862 übersiedelte er in die Obere Donaustraße 57, wo er verblieb, bis er am 25. November 1865 ins Karltheater in das oberste Stockwerk verzog. Im Theater an der Wien hatte er ein Zimmer seiner Behausung an den Wänden mit Totenköpfen bemalt, hier arbeitete und schlief er, das zweite Zimmer war mit Melodien aus seinen Werken ausgemalt.

Das Theater wurde geschlossen und im Herbste desselben Jahres unter der Direktion Strampfer neu eröffnet. Die Mitglieder zerstreuten sich nach allen Richtungen, viele aber fanden sofort bei dem seit 1. November 1860 von Treumann errichteten Kaitheater ein Engagement, das ihnen sehr willkommen war. Auch Franz von Suppé debütierte dortselbst am 26. April 1862 mit einer neuen Operette: „Die Kartenschlägerin", die aber keinen besonderen Beifall fand. Die Schuld trug wohl nicht allein das Werk, das 1865 umgearbeitet, unter dem Titel: „Die Pique-Dame" in Graz gefiel und dessen Ouvertüre sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Im Kaitheater stand Suppé auch einem anderen Publikum gegenüber, dessen Geschmack außerdem durch die vielen Offenbachiaden und französischen Werke ähnlichen Genres ziemlich verdorben war.

Suppé wußte aber die unfreiwillig erhaltene Schlappe

sofort wieder auszuwetzen. Schon am 25. Oktober 1862 erschien er mit einer neuen Operette: „Zehn Mädchen und kein Mann“, die den vollen Beifall des Publikums fand. Der Inhalt der Operette ist folgender: Der Gutsbesitzer Schönhahn ist glücklicher Besitzer von 10 Töchtern, von denen jede in einem Lande geboren ist und nach ihrer Nationalität erzogen wird. Da diese Töchter nun herangewachsen sind und Schönhahn dieselben gerne an den Mann bringen will, bisher aber jeder Versuch scheiterte, ließ er an seinem Gute einen Anschlag machen, daß hier zehn schuldenfreie Realitäten zu haben wären. Es meldet sich nun wirklich der Tierarzt Agamemnon Paris, der aber nur die Absicht hat, nach jenem Mädchen zu spähen, dem er alltäglich auf der Straße begegnet. Schönhahn läßt nun alle Mädchen aufmarschieren, die Österreicherin Danubia, die Kastilianerin Hidalga, die Engländerin Britta, die Bayerin Maschinka, die Portugieserin Pomaria, die Tirolerin Almina, die Italienerin Limonia, die Mexikanerin Gilotta, die Böhmin Marianka, die Arragoneserin Preziosa, die nun ihre Künste zeigen müssen. Keines der zehn Mädchen gefällt Paris, da er aber versprochen hat, nur als Bräutigam das Haus zu verlassen, zieht er einen Talisman, den er von seiner Mutter erhalten hat, aus der Tasche, und in dem Bilde erkennt Schönhahn seine zweite Frau, die ihm durchgegangen ist. So ist also Agamemnon Paris sein Sohn und da dieser nun um seine Schwestern nicht anhalten kann, wirbt er um die Hand Sidoniens, der Wirtschafterin, in der er sein geliebtes Mädchen erblickt. So erhält Schönhahn nicht nur keinen Mann für eine seiner Töchter, sondern noch einen Sohn und eine Schwiegertochter.

Die Musik ist durchweg lieblich und ganz besonders ist Suppé die Charakterisierung der einzelnen Nationalitäten gelungen, bei denen er sich wohl an fremde Muster hält, aber diese sehr schön verarbeitet. Ermüdend wirkte nur die Aufeinanderfolge der Darbietungen aller zehn Mädchen

und die Kritik hob mit Recht hervor, daß die Operette mehr für das Auge der Kaitheaterbesucher als für das Ohr berechnet war.

Nachdem er nebenbei wieder die Musik für Ausstattungsstücke und Possen schrieb, wie für „Baedeckers Reisehandbuch" und „Werners Vergnügungszügler" am 27. Dezember 1862 und „Der Herr Vetter" am 28. Februar 1863, erschien er am 18. April 1863 mit seiner vierten Operette: „Die flotten Burschen", die den ersten größeren Erfolg Suppés auf diesem Gebiete brachte.

Der Operette liegt folgende Handlung zu Grunde: Die Studenten Brand, Frinke und Gerhardt und einige Kollegen haben eben der reichen Tante des Erstgenannten und einem Wucherer Hieronimus Geier etwas Geld abgenommen, als sie erfahren, daß das Liebespaar Anton und Lieschen nicht heiraten können, da sie dazu 500 Taler brauchen würden. Anton will daher auf die Wanderschaft gehen, um sich das Geld zu erwerben, die Studenten beschließen aber, ihm sofort dasselbe zu verschaffen. Brand erscheint bei Geier, der eben auch ins Wirtshaus gekommen ist, wo pokuliert wurde, als Maler und bietet ein Bild als altes Meisterwerk an. Frinke und der Stiefelputzer Flock kommen auch als englischer Lord und sein Diener dazu und bieten für das Bild 1000 Taler. Da Geier nun glaubt, ein gutes Geschäft machen zu können, zahlt er nach langem Feilschen sofort 700 Taler aus, wird aber sehr bald gewahr, daß man ihn geprellt und es sich nur darum gehandelt hat, Anton und Lieschen zur Heirat zu verhelfen.

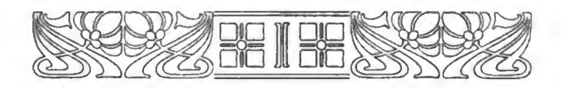
Dieser kleine dramatische Vorwurf genügt Suppé, eine äußerst einfache, aber mit den populärsten Studentenliedern untermengte Musik zu schaffen, die das Publikum zu stürmischen Beifallsäußerungen hinriß und viele Tage hindurch dem Kaitheater volle Häuser brachte. Auf musikdramatischem Gebiete wiederholt sich dieselbe Geschichte immer wieder. Unsere Leser werden sich erinnern können,

welchen Triumphzug Mascagnis Oper „Cavalleria rusticana“ über alle Bühnen der Welt gemacht hat. Diese Wirkung verdankte das Werk nicht allein seiner originellen Musik, sondern vielmehr der dramatischen Realistik, die von der Schemenhaftigkeit der Operngestalten der letzten Jahrzehnte vorteilhaft abstach. Dieser Oper, in welcher Mord und Totschlag wieder bühnenfähig wurden, folgten zahlreiche andere Werke, die sich an Blutrünstigkeit überboten und das Publikum bis in sein Innerstes erschütterten, bis Humperdinck mit seiner Märchenoper „Hänsel und Gretel“ wieder eine neue Richtung brachte, die weniger aufregend war, in ihrer Neuheit aber allüberall nicht minder gefiel. So hatte auch Franz von Suppé mit seinen bisherigen Operetten, deren dramatische Zahmheit und bürgerliche Wohlanständigkeit wohl nichts zu wünschen ließ, eine neue Richtung gegenüber Offenbach gebracht, dessen Werke eines lasziver waren als das andere. Wenn Offenbachs sarkastische und ironische Art damals gefiel und auch heute noch Beifall findet, so wirkten doch Suppés bescheidene, dem bürgerlichen Leben entnommene Stoffe wie eine Offenbarung und man atmete in der reinen, und hier kann man wirklich sagen, unverdorbenen Luft förmlich auf. Das war das Geheimnis des Erfolges unseres Meisters und man darf behaupten, daß er in allen seinen Operetten immer der Gleiche blieb und immer moralisch einwandfreie Texte verwendete.

Die Kritik war durchwegs lobend und die Presse schrieb: „Der vollständige und verdiente Erfolg entfällt auf Suppés neueste Operette „Flotte Bursche“. Einem spröden und armseligen Sujet hat Suppé allerdings mit Zuhilfenahme von Studentenliedern und unter häufigen Meyerbeer'schen und Verdi'schen Reminiszenzen ein lustiges und buntes Leben eingehaucht. Die Melodien sind durchwegs frisch und lebendig, das Spottlied und die englische Arie höchst komisch, die Chöre munter und ansprechend. Die

sentimentalen Stellen wie die Instrumentation verraten ihren Schöpfer als Italiener. Die Darstellung lieh dem Opus ein überaus glänzendes Relief. Frau Grobecker, die Herren Treumann und Knaack sangen und spielten vorzüglich. Die Damen Schwöder, Fischer und Weinberger vertraten ihre Partien gleichfalls entsprechend. Fast jede Nummer wurde stark applaudiert und mußte wiederholt werden, am Schlusse rief man Herrn Suppé. Die hübschen Dekorationen und das Heidelberger Schloß haben sehr gefallen". Wenige Wochen nach der Uraufführung der „Flotte Bursche" in der Nacht vom 9. auf den 10. Juni 1863 brannte das Kaitheater total nieder und Treumann mußte sich um ein neues Theater umsehen. Er wollte sein Personal nicht lange ohne Beschäftigung lassen und da ein neues Haus nicht so schnell aufzubauen war, pachtete er das Karltheater, deren Eigentümer ihn mit offenen Armen empfingen.





11. Kapitel.

Franz von Suppé im Karltheater.

Am 19. August 1863 wurde das Karltheater unter der Direktion Treumanns eröffnet, der alle seine künstlerischen Kräfte und Mitglieder herübergenommen hatte. Die Eröffnungsvorstellung brachte die Wiederaufführung der neuesten Operette Suppés „Flotte Bursche", die ganz außerordentlich gefiel und deren Ouvertüre und einige der Gesangsnummern zur Repetition verlangt wurden. Am 23. September d. Js. lieferte er die Musik zur Posse „Überall Geister", dazu wurde das „Pensionat" zum ersten Male auf der Bühne des Karltheaters gegeben und dieses Werk interessierte noch mehr als die Operette „Die flotte Bursche". Suppés nächste Novität war leider eine Niete. Die Operette „Korps der Rache" in einem Akte, Text von J. L. Harisch konnte am 5. März 1864 bei der Uraufführung nur schwachen Beifall finden, erstens aber trug der äußerst unglückliche Text einen großen Teil der Schuld, dann war das Publikum durch die Mittelmäßigkeit des vorhergehenden Stückes „Die Österreicher in Schlesien" von Anton Langer sehr disgustiert. Die Operette erlebte in den nächsten Tagen zehn Aufführungen und verschwand dann für immer von der Bühne.

Suppés nächstes Werk war das Liederspiel „Franz Schubert" in einem Akt von Hans Max, aufgeführt am 10. September 1864. Er benutzte hier Schubert'sche Motive in der glücklichsten Weise und bewies seine reiche

Kenntnis der betreffenden Literatur. Wenn der Text ein wenig besser wäre, würde die Musik verdienen, öfters zu Gehör gebracht zu werden. Am 11. September wurde auf allerhöchstes Verlangen die „Flotte Bursche" angesetzt und Kaiserin Elisabeth und Prinz Ludwig von Bayern erschienen zu dieser Vorstellung. Nachdem Suppé zu zwei Possen „Der Schwiegerpapa aus Krems" am 19. November und „Das Christkindl" am 26. Dezember 1864 die Musik geschrieben, folgte am 4. Mai 1865 die Opern-Parodie „Dinorah" oder die „Turnerfahrt nach Hütteldorf", kuriose Oper in drei Spektakeln nach der Kauderwällischen der Herren Carré und J. Barbieri von Julius Cäsar. Dieser Herr Julius Cäsar, offenbar ein Pseudonym, hatte aber sehr wenig Witz und Humor aufgeboten und so hatte auch Suppé wieder seine Musik auf eine Arbeit verschwendet, die nach einigen Vorstellungen ins Archiv wanderte.

Waren seine letzten Werke fast durchweg Nieten, so trug er weniger die Schuld, denn er befand sich der Direktion des Karltheaters gegenüber als engagierter Kapellmeister in einem solchen Verhältnisse, daß er einen ihm übergebenen Text komponieren mußte, ohne Rücksicht, ob er ihm zusage oder nicht.

Daß er aber den guten Ruf, den ihm das „Pensionat" und die „Flotte Bursche" verschafft hatten, zu rechtfertigen und neu zu kräftigen wußte, bewies er in der Uraufführung der „Schönen Galathee", komisch-mythologische Operette in einem Akt, die am 9. September 1865 stattfand und bei welcher er wieder über einen äußerst glücklichen Text verfügen konnte. Midas hat von der herrlichen Statue der Galathee gehört und will sie besitzen. Als vorsichtiger Käufer will er sie aber vorerst sehen und kommt in das Atelier Pygmalions, den er nicht antrifft. Nur dessen Diener Ganymed ist da und der Bestechung Midas gelingt es, diesen zu veranlassen, den Vorhang zu heben. Da kommt Pygmalion nach Hause, wirft Midas hinaus und

bittet Venus, sein Kunstwerk Leben gewinnen zu lassen. Tatsächlich wird nun die schöne Galathee lebendig und Pygmalion eilt, ein opulentes Souper zu bestellen. Während dieser aber abwesend ist, verliebt sich Galathee in Ganymed, dazu kommt noch Midas, der ihr reichen Schmuck anbietet, um sie für sich zu gewinnen. Wieder erscheint Pygmalion, Ganymed läuft davon und Midas versteckt sich. Pygmalion und Galathee verzehren nun in Gesellschaft Ganymeds das Mahl, endlich wird Midas entdeckt. Galathee läuft davon, kehrt aber wieder zurück, da auch Pygmalion und Midas das Atelier verlassen haben und überredet Ganymed, mit ihr zu entfliehen. Er willigt eben ein, als die beiden Verfolger zurückkehren. Pygmalion will Galathee erschlagen, sie flüchtet sich hinter ihren Vorhang und der Bildhauer bittet Venus, sie wieder in ihren früheren Zustand zu versetzen, was sofort geschieht.

Hier ist in einem Akt mehr Handlung zusammengedrängt, als in zehn modernen Operetten zusammengenommen. Dabei versteht es der französische Textdichter immer vorzüglich, an so mancher schlüpfrigen Stelle, obwohl reichliche Gelegenheit dazu geboten wäre, glücklich vorüber zu gehen.

Daß Suppé aus seinem unerschöpflichen Born der Melodien wieder eine reichliche Auslese bot, bewiesen einige Nummern, die heute noch im Volksmund sind, wie die Ariette: „Meinem Vater Gordias“, das Trinklied „Hell im Glas schäumt das duftige Naß“. Bestens gelungen sind auch das Schmuckterzett, das Duett zwischen Ganymed und Galathee und der Schlusschor. Der Erfolg war ein bedeutender, aber die Kritik jammerte wieder das alte Lied von dem Anleihen herab, das wohl beweist, daß so mancher Kritiker sehr schön die Feder zu führen weiß, und sehr schöne, gelehrt aussehende Sätze zu drechseln versteht, dabei aber doch wenig musikalisches Verständnis beweist. So schrieb die Presse: „Die Suppésche Operette,

deren Text von H. Henrion die Fabel des Pygmalion behandelt, bestreitet die melodischen Unkosten so hübsch aus fremder Komponisten Säckel, daß man die Eigentumsfrage nicht aufwirft. Einzelne Nummern, vor allem ein Couplet, das Herr Treumann possierlich singt und eines, das Frau Grobecker drastisch vorträgt, muten besonders an. Fräulein Kraft, der die Rolle der Statue zugefallen war, tremolierte zwar fortwährend und fahndete nach den Schmerzensschreien der großen Oper, wußte aber ihr Liebesduett mit Pygmalion-Grobecker launig zu singen und zu spielen. Namentlich gelangen ihr die Küsse, die den Refrain des Duettes bilden und gewisse Bänke des Hauses höchlichst befriedigten. Der Text ist besser als sonst bei Operetten der Fall. Das Publikum nahm die Novität mit Beifall auf." Man wäre fast versucht, eine solche Kritik „Lob in Salzwasser und Essig" zu nennen.

Auch Suppés nächstes Werk bedeutete einen vollen Erfolg. Es war dies die komische Operette mit Tanz in zwei Abteilungen von Carl Costa: „Leichte Kavallerie", deren Uraufführung am 21. März 1866 stattfand. Die geschickt geschürzte Handlung der „Leichten Kavallerie" ist folgende: In ein ungarisches Dorf werden Husaren einquartiert. Deren Wachtmeister Janos verhilft nun dem Burschen Hermann zu seiner längst ersehnten Verbindung mit Vilma, die nach dem Tode ihrer Mutter der Gemeinde zur Last gefallen ist und durch ihre Schönheit selbst die Köpfe der ältesten und hochangesehensten Ehemänner verdreht. Es wird nun eine Intrige angezettelt, Carol macht die Bürgermeisterin auf ihren Mann eifersüchtig, Stefan beredet die alte Krämersgattin Eulalia zu einem Stelldichein mit dem Wachtmeister. Unterdessen kommen die ehrsamen Ratsherren aus dem Gemeindehause und Janos gibt ihnen den Rat, auf ihre Töchter zu achten. Eine derselben, Vilma, habe schon einem Husaren ein Rendezvous am Brunnen gegeben, er habe aber diesen eingesperrt. Mit diesem Rate

6*

erzielt er die beabsichtigte Wirkung, denn der Herr Bürgermeister und der Krämer Pangraz beschließen, statt des eingesperrten Husaren bei Vilma zu erscheinen. Vilma, die Janos übrigens als die Tochter seiner innigst geliebten und verschollenen Zinka erkannt hat, kommt zufällig zum Brunnen, wo sich schon vorher des Bürgermeisters bessere Hälfte auf das leere Postament der Hungaria, mit einer Handspritze bewaffnet, stellt. Nun erscheint die bestellte Eulalia in koketter Tracht, Bums und Imber glauben, es sei Vilma und umschwärmen sie lebhaft, als sie ein mächtiger Strahl der Handspritze trifft, Apollonia nun vom Postament springt, die Glocke am Gemeindehause zieht und das Volk zusammenruft. Nun kann der Herr Bürgermeister nicht umhin, gute Miene zum bösen Spiel zu machen und vereinigt Hermann mit Vilma.

Hier sind wieder eine große Zahl lustiger Szenen glücklich vereinigt und Suppé hatte Gelegenheit, sich von einer neuen Seite zu zeigen, indem er ungarische Nationalmelodien verwertete. Er trifft den Csardas-Rhythmus sehr gut und weiß auch Eigenes einzulegen, wie das Couplet der Ratsherren, das Husarenlied mit Chor, das Duett von Janos und Vilma und so manches andere. Die Ouvertüre ist besonders frisch und launig gemacht und hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten. Sie wird noch immer gern gehört und das ist ja doch das untrüglichste Zeichen einer guten Arbeit, wenn sie unverwüstlich ist und nicht in der Menge der nachher entstandenen Erzeugnisse untergeht.

Der Sommer des Jahres 1866 brachte auch in dem Privatleben des Meisters eine glückliche Wendung. Seine erste Gattin, von der er in der letzten Zeit getrennt lebte, war am 23. Mai 1865 gestorben. Ein Jahr voher hatte er aber ein liebes und schönes Mädchen, Sofie Strasser, kennen gelernt. Sie war die Tochter einfacher Bürgersleute aus Regensburg und nach Wien gesendet, um sich hier für die Bühne auszubilden. Sie wurde an den Kapellmeister Suppé

gewiesen, der sie, da sie ohne besondere Mittel war, im Chor des Karltheaters unterbrachte und auch unterrichtete. Gar bald aber sah er, daß die Stimme wohl recht lieb sei, aber für größere Solopartien nicht ausreiche. Für ein Vegetieren oder Untergehen im Chor war das Mädchen, das am 29. April 1842 geboren, erst das 22. Jahr zurückgelegt hatte, zu gut und da er für dasselbe lebhafte Sympathie empfunden, bot er ihr, frei geworden von den Fesseln seiner ersten, so unglücklich geendeten Ehe, die Hand an und das Mädchen sagte mit der Einwilligung ihrer Eltern zu. Am 18. Juli 1866 erfolgte die Vermählung in der Lainzer Kirche, Direktor Franz Treumann und der Schauspieler Josef Röhring waren ihre Zeugen.

Diese zweite Ehe wurde mit Schulden eingeleitet und es bedurfte der ganzen Energie einer vernünftig waltenden und tüchtigen Hausfrau, um den Hausstand auf ein normales Niveau zu heben. Diese Frau hatte wahre Wunderdinge geleistet, sie verstand es nicht nur, in kurzer Frist die vorhanden gewesenen Schulden zu tilgen, den Hausstand ganz neu zu schaffen, da das Nötigste gefehlt hatte, sondern sie vermochte sehr bald jene Situation herbeizuführen, in welcher der Komponist allein im stande war, seine besten und herrlichsten Werke zu schaffen.

Seine nächste Operette „Freigeister", welche am 23. Oktober 1866 das Licht der Welt erblickte, verdiente eigentlich gar nicht diesen Titel, da sie mehr Posse mit Musik war. Suppé scheint sich die Sache damals auch sehr leicht gemacht zu haben, indem er zum größten Teil alte Musik aus früheren Sachen verwendete. Jedenfalls hatte man an ihn, wie schon oft, die Zumutung gestellt, über Nacht eine Operette zu liefern, und auf Befehl zu schaffen, ist selbst dem grössten Genie unmöglich. Unter den Mitwirkenden wird zum ersten Male Frau Materna genannt, von der ein Kritiker sagt, daß sie mit ihrer Stimme Hervorragendes geleistet habe. Das Jahr 1866 brachte noch aus seiner

Feder die Musik zu folgenden Stücken: „Der letzte Gulden“, am 5. Mai, „Ein patriotischer Dienstbote“, am 18. August, „Theatralischer Ausverkauf“, am 25. August, „Es wird annektiert“, am 20. September und „Die alte Schachtel“, am 11. Oktober. Suppé machte nun eine längere Pause, denn er erschien erst am 27. April 1867 wieder mit einem neuen Werk. Man macht nun die naturgemäße Beobachtung, daß, je größer die Pausen zwischen den einzelnen Werken werden, desto mehr seine Arbeiten an Bedeutung gewinnen. Sein neuestes Werk war die Operette „Die Banditenstreiche“. Der Text, der die tollen Streiche eines Banditen Malandrino behandelt, ist leider nicht leichtflüssig genug, um besonders anregend zu wirken. Suppé schrieb dazu eine diskrete und feine Musik, die weit mehr Humor enthält als der Text, obwohl der dramatische Vorwurf genügenden Raum dazu geboten hätte. Jedenfalls würde die Musik Suppés verdienen, der Vergessenheit entrissen zu werden, denn sie enthält Perlen schönster Melodik. Die Ouverture wird wohl noch öfter gespielt, das andere ruht aber verstaubt und vergilbt im Theaterarchiv. Am 3. August 1867 feierte seine Operette: „Flotte Bursche“ das Jubiläum der 100. Aufführung unter großem Jubel der überaus zahlreich erschienenen Theaterbesucher.

Auch der Text des folgenden Werkes: „Die Frau Meisterin“, einer Zauberoperette, war nicht gelungen und es war dies um so mehr zu bedauern, als Suppé dieses Mal bemüht war, seine Kunst auch im ernsten Genre wieder einmal zu versuchen. Einzelne Nummern gefielen bei der Uraufführung am 20. Januar 1868 ganz außerordentlich, aber es konnte kein großer Erfolg konstatiert werden, da die textliche Unterlage das Publikum langweilte. Die anderen Werke des Jahres 1868 war die Musik zum Schwanke: „Tantalusqualen“ am 4. Oktober 1869, die recht gut gefiel und die Musik zur Posse: „Schlechte Mittel, gute Zwecke“ am 5. März 1868.

Das Jahr 1869 brachte am 5. November ein einziges Werk des Komponisten, die Operette: „Isabella“, die zu den schwächsten Arbeiten in textlicher und musikalischer Beziehung gehörte und auch die Arbeiten des Jahres 1870, „Lohengelb“ oder „Die Jungfrau von Dragant“, parodistische Operette, am 30. November 1870 und das Ergebnis des Jahres 1872, die Operette „Canebas“ scheiterten an ganz unmöglichen Texten. In der Lohengrin-Parodie war die Sache viel zu sehr ausgesponnen und breitgetreten, für volle drei Akte genügte der Witz nicht und auch Suppé wußte nichts damit anzufangen und war in seiner Arbeit ganz unsicher.

Für München schrieb er die Musik zu einem Märchen „Vineta“, das bei der Uraufführung am 10. Februar 1870 vollen Beifall fand, dann für die Direktion Ascher im Karltheater, die in den letzten zwei Jahren bedenkliche Defekte im Künstlerensemble zeigte, die Einlagen zu „Nagerl und Handschuh“, am 26. April 1870, die Musik zu „Centifolie“, am 9. Februar 1871, „Eine schöne Wirtschaft“, am 14. November 1871, „Ein weiblicher Dämon“, am 13. April 1872. Bald darauf hatte die Direktion Ascher ihr Ende gefunden und Franz Jauner übernahm die Leitung. Ein neuer Geist zog mit dem Theatergenie Jauner in das Karltheater und unter ihm erzielte Suppé auch seinen ersten großen künstlerischen Erfolg. Am 4. März 1871 feierte er im Hotel National im Kreise seiner Freunde und zahlreicher Verehrer den Gedenktag seiner 30jährigen Tätigkeit als Kapellmeister. Die Feier wurde mit der Überweisung eines aus Ebenholz und Silber gearbeiteten Taktstockes, welchem die Namenschiffre des Jubilars mit Perlen eingesetzt war, eingeleitet. Dann wurde dem Künstler ein schönes Tableau übergeben, auf dem die Titel aller seit dem 5. März 1841 von ihm verfaßten Kompositionen chronologisch geordnet waren. Julius Hopp verlas eine Humoreske mit Bezug auf Suppés Lebensschicksale, betitelt „30 Jahre aus dem Leben

eines Komponisten, von „Morgen, Mittag und Abend" angefangen bis zur „Zentifolie". Endlich erschienen Deputationen des Wiener Sängerbundes, dessen Ehrenmitglied er seit 8. April 1870 war, des Landstraßer Männergesangvereins und anderer Vereine und Telegramme und Beglückwünschungen wurden verlesen. Hierbei sei gleich erwähnt, daß Franz von Suppé seit 30. Dezember 1840 Ehrenmitglied des Ödenburger Musikvereins, seit dem 1. Januar 1847 Ehrenmitglied des Kirchenmusikvereins in Preßburg, seit 27. Januar 1857 Ehrenmitglied des Musikvereins und Gründer des Mozarteums, seit 10. August Ehrenmitglied des Landstraßer Männergesangvereins und seit 28. Juli 1873 Ehrenmitglied der Steyrer Liedertafel war.

Im Oktober 1871 hatte die Gallmeyer ihr Engagement am Karltheater angetreten und vorher aus Graz unterm 3. September folgenden Brief an Suppé gerichtet:

Mein lieber Freund!

Du wirst wohl schon erfahren haben, daß ich heuer am 1. Oktober in Wien eintreffe, um mein letztes Engagement anzutreten, ich erwähne dies, um Dich an Dein Versprechen zu erinnern, mir eine hübsche Partie zu schreiben und bitte Dich recht herzlich, auch Wort zu halten, ich will mir gewiß Mühe geben, und die von Dir gestellte Aufgabe zu Deiner vollsten Zufriedenheit zu vollenden. Also fange an und denke dabei an die geringen Fähigkeiten, welche ich leider gesanglich besitze, daß es nicht zu schwer wird.

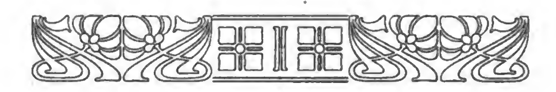
Indem ich Dich bitte, Deine liebe Frau, wie die Grobecker recht herzlich zu grüßen, verbleibe ich Deine Dich verehrende Freundin Pepi Gallmeyer.

Am 15. April 1873 wurde in der Hofoper zu Gunsten der Kaiser Franz Josef-Stiftung eine Wohltätigkeitsvorstellung veranstaltet, bei der Suppés Operette: „Zehn Mädchen und kein Mann" in einer neuen Variation als „Ein-

undzwanzig Mädchen und kein Mann" gegeben wurde. Bei dieser Vorstellung wirkten mit: als Schönhahn: Herr Treumann, als Danubius: Frau Janisch, als Hidalgo: Fräulein Salvioni, als Britta: Frau Ehn, als Maschenka: Fräulein Tremel, als Giletta: Fräulein Mauthner, als Almina: Frau Dillner, als Limonia: Frau Materna, als Bärbele: Frau Hartmann, als Preziosa: Fräulein Scholz, als Marianka: Frau Buska, als Sidonia: Fräulein Gindele, als Agamemnon: Herr Blasel.

Die Vorstellung, welcher die Mitglieder des allerhöchsten Kaiserhauses, das Kaiserpaar, Prinzessin Gisela mit ihrem Bräutigam und dessen Eltern, Kronprinz Rudolf, die hannoveranische Königsfamilie, sämtliche Erzherzoge und der ganze Hofstaat beiwohnten, enthielt in ihrem Programm noch die Rienzi-Ouverture, einen szenischen Prolog von Weilen, ein Konzert, in welchem Sofie Menter, Scaria und Marie Wilt mitwirkten und endlich das Lustspiel „Aus der komischen Oper" und trug dem wohltätigen Zwecke die Summe von 45 000 Fl. ein.





12. Kapitel.

Die Operette „Fatinitza".

Die erste Idee zur Operette „Fatinitza" ging von dem bekannten französischen Textdichter Scribe aus, der seine Arbeit unter dem Titel „Die Circassierin" Auber unterbreitete, welcher die Musik dazu schrieb und das Werk am 2. Februar 1861 in der Opera comique in Paris zur Uraufführung brachte. Der Beifall, den die „Circassierin" fand, war nicht allzu groß und die Kritik sagte, es sei eine Musik für Hippodrome. Der Text trug nicht die Schuld, denn die Herren Zell und Genée, denen man gewiß eine gute Witterung für die Wirkung eines Textes zumuten durfte, bemächtigten sich desselben und übersetzten ihn ins Deutsche. Über das weitere Schicksal der Arbeit, die nun „Fatinitza" getauft wurde, erzählt der Sänger Franz Josef Brakl: „Im Spätherbst 1875 kam F. Zell und brachte ein Libretto, das „Fatinitza" hieß. Nachdem ich es am selben Abend noch aufmerksam gelesen, übergab ich es dem damaligen Direktor Jauner mit der wärmsten Empfehlung. Letzterer meinte nun, es sei ein ausgezeichnetes Buch und er wünsche Strauß damit an sein Theater zu fesseln. Aber, wie sonderbar! Bei Strauß wurde das Buch

hin- und hergezogen, und endlich von seiner Frau Jetty mit dem Bescheide zurückgegeben, daß es nicht zu brauchen oder mindestens für ihren „Schani" nicht passend sei. Das geschah in Hietzing bei Wien. Von dort bekam es der Direktor mit dem obigen Bescheide zurück. Es wurde nun Suppé für die Komposition herangezogen und ersucht, es in kürzester Zeit — wenn ihm das Buch gefiele — zu komponieren. Suppé las das Buch sofort, und es gefiel ihm außerordentlich. Er versprach auch, sich augenblicklich an die Arbeit zu machen.

Es vergingen Tage, es vergingen Wochen und endlich war ein Monat verflossen — und es war, trotz allen Drängens nicht möglich, auch nur ein Notenköpferl zu Gesicht, geschweige denn zu Gehör zu bekommen. Endlich drang der Direktor bei ihm ein und siehe da, Suppé saß ruhig an seinem Schreibtisch — und übersetzte ein italienisches Kochbuch! Daraus ist zu entnehmen, daß auch ein genialer Komponist eine Direktion, die auf ihn wartet, zur Verzweiflung bringen kann! Daß es nicht ohne Vorwurf abging, läßt sich denken. Suppé sah ein, daß der Direktor Grund hatte, indigniert zu sein und obwohl diese Affäre Mitte Oktober stattgefunden haben dürfte, stand „Fatinitza" doch schon am 5. Januar 1876 auf der Bühne."

Das Kochbuch, von dem hier gesprochen wurde, trug den schönen Titel:

Jahres-Menü

samt Rezepten internationaler Speisen, größtenteils nach italienischer Zubereitungsmethode und mit Berücksichtigung eines bescheidenen Haushaltes erprobt und zusammengestellt von

Sofie von Suppé.

Nun stellt Suppé für alle Tage des Jahres ein Menü für Mittag und Abend zusammen.

Neujahr-Woche:

Sonntag n. 1.

NB. Bei Schaltjahren, wo der Neujahrstag am Samstag folgt der Sylvester-Abend desselben Jahres am Sonntag der Neujahrswoche.

Montag n. 2:

Leber-Pürree-Suppe.
Rindfleisch mit gedünst. Kohlrüben.
Maccaroni mit Käse.

Abends.

Aufgeschnittenes, Käse.
Rezepte 12, 58/72a.

Dienstag.

Italienische Sterndel-Suppe.
Hasenjung mit Knödel.

Abends.

Geröstete Knödel von Mittag.
Rezepte 46.

usw.

Neujahrstag
1. Jänner.

Kauli-Suppe.
Ferkel, gebraten, mit gedünstetem Sauerkraut.
Kugelhupf.

Abends:

Suppe.
In Dunst gewärmtes Ferkel von Mittag.
Käse.
Rezepte 5.

Der Anhang brachte die ganzen Rezepte der hier angegebenen Mahlzeiten und ein genaues alphabetisches Inhaltsverzeichnis.

Nun wieder zurück zur „Fatinitza". Der Text dieser Operette wäre jetzt recht zeitgemäß, da der erste Akt im russischen Lager spielt. Der russische General Graf Timofoy Kantschukoff inspiziert dasselbe und trifft dort gerade auf die Vorbereitungen zur Aufführung eines Theaterstückes, das, um die Langeweile zu vertreiben, ein gefangener Spion Julian geschrieben hat. Der General läßt alle Offziere vorrufen, sie erscheinen aber in den Verkleidungen, welche

das Theaterstück erfordert, unter ihnen der Tscherkessen-leutnant Wladimir Samoiloff, als Fatinitza, welche Rolle er schon einmal gespielt hat und gerade den General in heftiger Liebe zu sich entbrennen sah. Samoiloff nützt die Situation aus und weiß das drohende Ungewitter, das Kantschukoff eben entfesseln wollte, zu besänftigen. Der General läßt nun, während er das übrige Lager inspiziert, Fatinitza und seine eben angekommene Nichte Lydia von Julian in einem Zelte bewachen, aber Wuika führt eine Schaar Baschi-Bozuks herein, die beide Frauen nach der Türkei entführen. Im zweiten Akte finden wir die vier Frauen des Izzet-Pascha in großer Verzweiflung, da derselbe die gefangenen Christinnen in seinen Harem aufnehmen will. Drohungen mit der Knute besänftigen die Frauen und Izzet-Pascha erteilt nun den Befehl, Kleider und Schmuck herbeizubringen, um die neuen Frauen einzukleiden. Dabei verrät sich Wladimir als Mann und wird nun von den Frauen heimlich zur Donau geführt, wo er entweichen kann. Unterdessen erscheinen Julian und Steipann, denen Wladimir schließlich noch den Schlüssel zur geheimen Tür gegeben hat, als Parlamentäre, um die entführten Frauen auszulösen. Man wird aber über den Preis nicht einig, Steipann wird in das russische Lager zurückgeschickt, um die Ansicht des Generals einzuholen, führt denselben aber bei der geheimen Tür mit einer Schaar Kosaken herein und stürmt, während Izzet-Pascha ein Schattenspiel aufführen läßt, die Festung und nimmt alle Frauen des Paschas und Lydia mit sich. Bei Beginn des dritten Aktes ist der Friede zwischen Russen und Türken geschlossen und Graf Kantschukoff kehrt an der Spitze seiner Truppen in sein Palais in Odessa zurück. Lydia begrüßt ihn, erfährt aber sogleich, daß Fatinitza mit dem Fürsten Swertikoff verheiratet werden soll. Nun kehrt Wladimir zurück, gibt sich als Bruder Fatinitzas aus und erhält die Einwilligung zur Heirat mit Lydia

gegen dem, daß er die Ehe Fatinitzas mit Swertikoff zugibt. Als dann Fatinitza, von prächtig gekleideten georgischen Frauen, Dienern und Dienerinnen geleitet, hereingebracht werden soll, entpuppt sich diese als eine Negerin und nun wird ein Brief verlesen, daß Fatinitza auf ewig vom General Abschied nimmt. Wladimir heiratet endlich Lydia. Dieser Text, der zu großer Prachtentfaltung und schönen Dekorationen, zahlreichen Anspielungen auf damalige Zustände und heiteren Situationen Veranlassung gibt, ist prächtig durchgeführt und zeigt von ganz besonderem theatralischen Geschick.

Suppé lieferte dazu eine Musik, die wohl alle seine früheren Werke an Bedeutung hoch überragte. Aus derselben ragen ganz besonders hervor: im ersten Akte die Romanze Wladimirs: „Sie, die ich nie nennen darf", das Lied Julians: „Niemals verlegen", das Entreelied Kantschukoffs: „Ja, mit der Knute", das Duett Kantschukoffs mit Fatinitza: „Wollen Sie mich lieben", im zweiten Akt das Sextett der vier Frauen des Pascha, Lydias und Wladimirs, im dritten Akte die Glockenarie Lydias, das Brief-Duett, das Marsch-Terzett und die Ensemble- und Schlußszenen aller drei Akte. Sie sind wahre Perlen bester Operettenmusik und haben nicht nur in Wien, wo am 30. Januar 1878 die hundertste Aufführung stattfand, sondern auch in Berlin, Brüssel, London, Paris, New-York die glänzendsten Erfolge gefeiert. Das Marschterzett ist wohl selten noch ohne Wiederholung über die Bühne gegangen. Es ist die populärste Nummer und es dürfte interessieren, wie es entstanden ist. Jauner ließ sich einmal die im Entstehen begriffene Musik von Suppé vorspielen und als sie zum Terzett kommen, sagt Jauner, daß dies zu groß, zu schwerfällig, zu opernhaft angelegt sei. Jedoch das Thema „Vorwärts mit frischem Mut", gefalle ihm außerordentlich und wenn Suppé und Genée diese 16 Takte etwas vergrößern würde, so könnte dies der Schlager der ganzen

Operette werden. Genée strich den sentimentalen Teil sofort weg, Suppé skizzierte in einer Viertelstunde die Musik dazu und Jauner hatte Recht, diese Nummer wurde der Schlager und wird noch jetzt bejubelt.

An diese Operette knüpft sich auch ein wichtiges Ereignis, das für die Geschichte des Theaters von größter Bedeutung ist. Bisher hatten die Komponisten die Textdichter mit einem oft sehr kleinen Trinkgelde abgefertigt. Suppé hatte aber das schöne, von edlem Herzen zeugende Prinzip, nicht nur selbst leben zu wollen, sondern auch die Mitarbeiter, denen er seine Erfolge zu verdanken hatte, leben zu lassen. Er betrachtete dieselben bei ihren Arbeiten als Gleichberechtigte und er war der erste, der mit ihnen seine Tantièmen teilte. Daß er dabei trotzdem auf seine Rechnung kam, beweist wohl am besten, daß er in Wien allein für die „Fatinitza“ binnen anderthalb Jahren 36000 fl. bezog. In derselben Zeit waren von dem Marsche aus „Fatinitza“: „Vorwärts mit frischem Mut“ 350000 Exemplare im Musikalienhandel verkauft worden. Und wie viele Veränderungen mußte sich „Fatinitza“, das doch zahlreiche politische Anspielungen enthält, gefallen lassen. In Rußland mußte die Operette natürlich stark umgemodelt werden, denn die Russen durften nicht dadurch erregt werden, daß Izzet-Pascha die Fürstin Lydia entführt und in seinen Harem schleppt, und der Bulgare im Krieg bald den Russen, bald wieder den Türken verrät. Hier verwandelte man den Krieg zwischen Russen und Türken in einen Krieg zwischen Ungarn und Moslemen. Der erste Akt spielt im ungarischen Lager vor der türkischen Festung Isaktscha, der zweite in Izzet Paschas Heim, der dritte in Triest. Aus dem russischen General machte man einen ungarischen Offizier, namens Graf Gyula Palinka, während die Lydia in eine Flora Roszavölgyi umgetauft wurde. Alle Personen erhielten andere Namen, nur Wuika, der die Türken und Russen verrät, blieb auch hier aus Strafe

für seine verächtliche Handlung — Bulgare. Das Sonderbarste geschah in Königsberg, wo eine Regimentskapelle alltäglich den „Fatinitza-Marsch“ spielte. Da verbot man diesen Marsch, weil — der Monotonie gesteuert werden sollte.

Als in Wien die hundertste Aufführung stattfand, wurde Suppé mit Ovationen wahrlich überschüttet und Knaack sang als Kantschukoff:

„Was macht heut wohl so gut gelaunt mich
Fragt jeder erstaunt sich?
Ja, zum Suppé bin invitiert ich,
Der schon oft traktiert mich.
Seine Melodien bleiben,
Drum soll er noch mehr uns schreiben,
Sollt' er sich dagegen sträuben,
Weiß ich ihn schon anzutreiben;
Denn mein Instrument
Weckt sein Talent
Potz Element!
Ja, meine Knute — Ja, meine Knute
Kommt allen uns in diesem Fall zu Gute;
Ja, mit der Knute — Ja, mit der Knute
Pariert der Franzel nicht
Mit seinem General Kantschukoff.“

Bis zur Verfassung der Operette „Fatinitza“ schrieb er die Operette „Canebas“, die Musik zu den Possen und Ausstattungsstücken „Tricoche und Cacolet“ am 3. Januar 1873, „Wolfgang und Konstanze“ am 3. Mai 1873, „Historisch-traditionelle Ausstellung“ am 30. August 1873, „Fräulein Schwarz“ am 11. März 1875 und „Die Reise um die Erde in 80 Tagen“ am 28. März 1875.

Eine komische Geschichte passierte Suppé anläßlich der Jubiläumsaufführung der Fatinitza in Prag Ende der 70er Jahre. Er wurde eingeladen, am Festabende sein Werk selbst zu dirigieren und reiste nach Prag. Es war kurz nach dem Friedensschlusse von San Stefano, der russisch-rumänisch-serbisch-türkische Krieg hatte endlich sein Ende erreicht und der General Tschernajeff, der so viel

von sich reden gemacht hatte, sollte die Stadt Prag passieren. Zu seiner Bewillkommnung waren etwa 200 Tschechen am Bahnhofe versammelt, als auch Maestro Suppé ankam, der auch von 10—12 Herren erwartet wurde. Die letzteren Herren gingen nun auf Suppé zu, als er aus dem Coupé stieg; kaum aber sahen die tschechischen Studenten des Meisters große und mächtige Glatze, seinen martialischen Schnurr- und langen Vollbart und endlich die imposante kraftstrotzende Gestalt, als sie dachten, Tschernajeff vor sich zu haben, auf ihn zueilten, die zu Suppés Empfang erschienenen Herren aus dem Weg räumten, den Meister auf ihre Schulter hoben, zum Wagen schleppten, dessen Pferde ausspannten und unter Freudengeschrei nach dem Hôtel führten, wo der General seine Appartements bestellt hatte. Als sie aber mit Suppé, dem man gar keine Zeit und Möglichkeit gelassen hatte, die Verwechslung aufzuklären, beim Hôtel angelangt waren, stand General Tschernajeff bereits am Balkon seines Zimmers. Er war tatsächlich mit demselben Zuge angekommen, und allein und ohne Umwege in das Hôtel gelangt. Die Verblüffung der schweißtriefenden Studenten war wirklich sehenswert.

Im Sommer 1876 besuchte Suppé die Bayreuther Festvorstellungen und äußerte sich über Wagner später: „Welch ein gottbegnadetes Genie! An ihm, an dem großen Schöpfer und Neuerer, suchen sich diese jungen Leute emporzuranken! Für mich war das Wagnertheater in Bayreuth zu der Zeit, da Wagner noch lebte, eine der idealsten Kunststätten der Welt, seit dem Tode des Meisters ist es aber sehr zurückgegangen. Ich erinnere mich stets mit innigster Genugtuung an die großen, hehren, vollkommenen Kunstgenüsse, die uns da geboten wurden. Und wie oft stand ich mit Wagner während der Zwischenakte im Freien und hörte ihm zu, wie er über Kunst und Leben sprach, bis die acht Posaunenstöße wieder das Zeichen zum Beginn des Aktes gaben."

Im Jahre 1877 widmete er dem Erzherzog Wilhelm einen Marsch und erhielt darauf folgendes Schreiben:

Euer Hochwohlgeboren!

Ich habe den reizenden Marsch, welchem Sie meinen Namen zu geben so freundlich gewesen sind, bereits einige Male gespielt und mich dabei wiederholt jener vergnügten Momente erinnert, die Sie mir schon oft mit Ihren gelungenen Kompositionen bereitet haben.

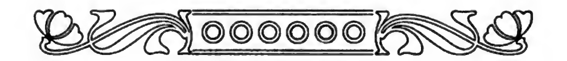
Ich kann es somit nicht unterlassen, Ihnen für die besondere Aufmerksamkeit, mit welcher Sie mich bei Veröffentlichung dieses Werkes gütigst bedacht haben, wärmstens zu danken und Sie meiner vollsten Wertschätzung zu versichern, mit der ich verbleibe

Ihr ergebenster
Erzherzog Wilhelm
Feldzeugmeister.

Wien, 15. Oktober 1877.

Im Sommer 1878 war Jauner zum Direktor der Wiener Hofoper ernannt worden und es folgte ihm nun im Karltheater Direktor Tewele, der am 3. Oktober 1878 seine Tätigkeit mit einer Ouvertüre Suppés „Glück auf" und einem historischen Wiener Possenabende eröffnete. An diesem Abende debütierte Antonie Schläger, die spätere ausgezeichnete Hofopernsängerin als Statistin am Karltheater.





13. Kapitel.

„Boccaccio."

„Der größte Erfolg meines Lebens", so bezeichnete Franz von Suppé selbst den Erfolg der Operette „Boccaccio", die am 1. Februar 1879 über die Bühne des Karltheaters ging. Der Text ist von F. Zell und Richard Genée sehr geschickt zusammengestellt und darf wohl als Muster eines Operettentextes angesehen werden. Fiametta, die Tochter eines Herzogs, wird bei dem Gewürzkrämer Lambertuccio und seiner Gattin Petronella erzogen. Nun soll sie an den Prinzen Pietro von Palermo verheiratet werden, dieser ist aber ein Bewunderer Boccaccios und zieht das freie Leben vor. Da erringt Boccaccio die Hand Fiamettas, der Herzog wird gar nicht um seine Einwilligung gefragt und der Prinz legt die Hände der beiden Liebenden ineinander. In der Ausschmückung des dramatischen Vorwurfes haben sich die Textdichter stark an Boccaccios Dekamerone gehalten und waren bestrebt, das Kolorit der Zeit und des Ortes möglichst festzuhalten. Die Handlung spielt sich mit sprudelnder Lebendigkeit ab, es ziehen rauschende Volksszenen, Serenaden und Streitereien, Kirchgänge und Autodafés, übermütige Studentenstreiche und Buffonerien, kurz ein prächtiges überschäumendes Leben aus längst vergangener Zeit an uns vorüber, es wird kein Wort zu viel und keines zu wenig gesagt und das Ganze durchweht eine hinreißende Anmut und Heiterkeit, wie sie noch keine Operette vorher gezeigt hatte.

Und welche Musik schrieb Suppé zu dieser Operette? Der ausgezeichnete Wiener Musikschriftsteller Dr. Theodor Helm schreibt darüber: „Wie schon in „Fatinitza“, so haben auch diesmal die Herren Zell und Genée als Librettisten dem Kompositeur auf das Entschiedenste vorgearbeitet. Sowohl der „Fatinitza“- als der „Boccaccio“-Text zeichnen sich durch lebendige als vernünftig gegliederte Aktion, geschickt chargierte kontrastierende Bühnenfiguren, eine Fülle musikalischer Situationen und vor allem ein eminent nationales Gepräge aus. Verschaffte der russisch-türkische Krieg der in „Fatinitza“ versuchten und sarmatischen Nationalcharakteristik ein besonderes aktuelles Interesse, so hatte dagegen das in „Boccaccio“ sehr hübsch getroffene italienische Nationalkolorit den großen subjektiven Vorteil für Suppé, sich dessen spezifisch musikalischer Eigenart anzupassen: ein geborener Dalmatiner, hat sich ja Suppé als Komponist seit jeher vorwiegend als Italiener geriert, und der gewandt durchgeführten Kombination von italienischen und flott-wienerischer Manier seine brillantesten Erfolge zu verdanken. — Die größten Vorzüge der Suppéschen Partitur — natürlich vom Standpunkte theatralischer Volksmusik, nicht etwa Mozartscher oder Wagnerscher idealer Dramatik aus — haben wir schon oben angedeutet, es gibt wohl neben den Operetten der sogenannten großen Offenbachschen Periode („Helena“, „Großherzogin“, „Orpheus“) nicht viele ähnliche Werke, in welchen eine so meisterhaft sichere Mache bis ins kleinste Detail, so viel Schlagendes und Charakteristisches, daß sich alles wie von selbst findet, hervortritt, als in dieser musikalisch reichsten, unter günstigsten Auspizien vollbrachten Arbeit Suppés.

Es versteht sich, daß man unbedingte Originalität, völlige Neuheit der Motive, der Harmonieführung, der Instrumentation auch von der „Boccaccio“-Musik nicht verlangen darf. Herr Suppé wandelt vielmehr auch hier festen Schrittes bewährte, breitgetretene Pfade, er benützt für die

effektvollen Finales seiner Operette unverkennbar Verdi und Meyerbeer, für manches im Tanzrhythmus geschriebene Stück Johann Strauß und Offenbach, er scheut auch zur rechten Zeit nicht vor einem urwienerischen Gassenhauer zurück und er ist sich vor allem der Unverwüstlichkeit seines „Fatinitza"-Marsches so wohl bewußt, daß er aus dieser glücklichsten Eingebung seiner ganzen Komponistenlaufbahn, wie schon im „Teufel auf Erden" (Quartett des letzten Aktes), so noch entschiedener im „Boccaccio" (Sextett oder eigentlich Altsolo mit Sextett im dritten Akte) eifrig Kapital schlägt. Der „Boccaccio"-Marsch, wenn wir das erwähnte Sextett so nennen wollen, ist seinem Vorbilde aus „Fatinitza" an rhythmischer Eindringlichkeit vielleicht nicht ganz ebenbürtig, geht aber doch sehr ins Gehör und schließt sich der launig-animierten Situation vortrefflich an. Dieser „Marsch" bildet den noch mehr theatralischen, als musikalischen Höhepunkt der „Boccaccio"-Partitur, er mußte am Abend der Première viermal gesungen werden — von einer „Pièce de résistance" kann man wohl bei einer Operette nicht sprechen, welche schon zuvor Nummer auf Nummer die glänzendst-applaudierten Effekte gebracht. — Das Ensemble war von Herrn Suppé auf das sorgfältigste einstudiert und am Abend der Première mit derselben unerschütterlichen Festigkeit und rhythmischen Schlagfertigkeit dirigiert, welche den Komponisten auszeichnet. Es ist eine wahre Lust für den musikalisch Gebildeten, Suppés plastisch-sichern Taktstrich in seinen mannigfachen Variationen zu verfolgen, an dem Mann ist alles Nerv und Zuversicht, als Operettendirigent ist Suppé heute wohl unübertroffen, ja unerreicht — weit und breit."

Es ist eigentlich schwer, aus der „Boccaccio"-Musik die besten Nummern hervorzuheben, denn eigentlich ist alles beste und schönste, von dem Zuhörer sofort gekannte und geliebte Musik. Das Werk leitet mit keiner Ouvertüre, sondern mit einer sehr frischen Introduktion ein, die gleich

in den ersten Akt übergeht. Aus diesem sind besonders zu betonen das musikalisch sehr wertvolle Rededuell zwischen Boccaccio und einem Kavalier, die Coupletarie Boccaccios: „Ich sehe einen jungen Mann dort stehen", die Romanze der Fiametta: „Hab ich nur deine Liebe, die Treue brauch ich nicht", die echt italienisches Blut verrät, das Finale des ersten Aktes, das in seiner Steigerung musikalisch sehr wertvoll ist, im zweiten Akt der Trinkchor: „Beim Liebchen, beim Liebchen, da ist man gern allein — den Wein, den Wein trinkt lieber man zu Zwein", dessen Coupletrefrain in die seinerzeit allüberall gesungenen und überaus populär gewordenen Worte: „Undici, dodici, tredici" endigt, ein Walzerterzett von Isabella, Fiametta, Peronella, nach welchem dann eine Szene wie die Gartenszene in Gounods Faust folgt, in der Suppé Gounods Musik parodiert, im dritten Akt ein Couplet des Gewürzkrämers mit dem Refrain: „Wie Gott will, ich halt still", das Duett zwischen Boccaccio und Fiametta und endlich der schon erwähnte „Boccaccio"-Marsch.

Bei der Komposition des „Boccaccio" ereigneten sich ähnliche Szenen wie bei der „Fatinitza". Suppé hatte das Libretto schon seit dem Sommer 1878 in der Hand. Er ging nach Gars mit dem Versprechen, in der Sommerfrische die Komposition fertig zu stellen. Dort aber hatte er mit der Herrichtung seines prächtigen Sommersitzes gar viel zu tun. Es mußten Garten und Rasen angelegt, Spargelbeete hergerichtet werden und als er im Herbst nach Wien kam, fragte ihn ein Freund, wie es mit dem „Boccaccio" steht und sagte: „Die Direktion ist darauf angewiesen, spiel mir vor, was du fertig hast!" Suppé gab zuerst ausweichende Antworten, sprach von Skizzierungen und als der Freund ernstlich in ihn drang, erwiderte er: „Ich muß dir etwas sagen, geh mit mir bis zur Uhr (der großen Normaluhr, die vor dem Karltheater in Wien steht), daß uns niemand hört." Dort angekommen sprach

er: „Lieber Freund, noch kein Notenköpferl habe ich geschrieben.“

Nun gings wohl etwas schneller mit der Fertigstellung der Musik und doch vernachlässigte er dabei nicht seine gewöhnliche Tischgesellschaft, die sich allabendlich nach nach dem Theater in einem nahen Restaurant zu fröhlichem Tun und Treiben vereinigte. Und es war wirklich merkwürdig, daß er gerade aus einer solchen heiteren Gesellschaft kommend, oft die schönsten Anregungen und Gedanken mitbrachte und dieselben sofort, noch in der Nacht, skizzierte, um sie nicht zu verlieren. Wenn aber die Zeit dann drängte und er sein Werk beenden mußte, nahm er einen mächtigen Anlauf und warf sich mit wahrem Feuereifer auf die Arbeit. Er schrieb dann in beängstigender Schnelle Bogen um Bogen und ließ Blatt für Blatt auf den Fußboden gleiten, von wo es der harrende Kopist aufhob und wie eine Siegesbeute davontrug.

Aber wie sah Meister Suppé dabei aus, wenn er so im Eifer alles um sich her vergaß. Es wird uns erzählt: „Aus seiner südlichen Heimat hat der Maestro die Gewohnheit mitgebracht, die Zimmer gar nicht oder nur sehr wenig zu heizen. Leider ist aber Wien in Bezug auf Klima nicht Italien und die Temperaturverhältnisse der schönen Donaustadt fordern gebieterisch im Winter ein gut geheiztes Zimmer. Wie hilft sich Suppé, um seiner süßen heimatlichen Nichtheizungsgewohnheit treu bleiben zu können? O, einfach genug! Er zieht des Morgens über seine Hauskleidung noch fünf bis sechs dicke Westen und einen hyperwarmen Schlafrock an, steckt die mit gut gefütterten Filzschuhen bekleideten Füße noch überdies in einen dicken Fußwärmer, bedeckt den Kopf mit einer bis über die Ohren gezogenen Pudelmütze und arbeitet dergestalt eingerichtet drei bis vier Wochen (womöglich ohne seine Wohnung zu verlassen), bis eine Operette fertig ist. Wenn aber Suppé zu arbeiten anfängt, schafft er rastlos, aber wir haben

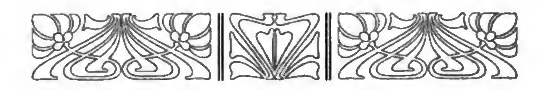
es ja oben — vide Kochbuch — gesehen, wie schwer es manchmal wird, welche Mühe es oft kostet, ihn dahin zu bringen, daß er überhaupt anfängt. In seinen fünf bis sechs Westen, und der übrigen komplizierten Emballage arbeitet er also und fühlt sich dabei recht behaglich und auch recht — warm. Freilich nur er! Die armen Librettisten hingegen, wenn sie Suppé im Winter besuchen, um auf seinen Wunsch eine Nummer zu kürzen oder zu ändern — wie müssen diese frieren in den un- oder doch schlecht geheizten Zimmern. Ein monströser Schnupfen ist ihr Dank für die guten und ein langwieriger Keuchhusten der Lohn für die schlechten Witze im neuen Textbuche."

Und dabei muß etwas betont werden. Suppé ließ sich zu jeder Arbeit drängen und nötigen, aber wie ihn der Volksmund oder seine Kollegen und Mitarbeiter nannten, als fauler Mensch konnte er, der eine solche kolossale Arbeitsfülle bewies, doch nicht bezeichnet werden. Endlich muß ausdrücklich hervorgehoben werden, daß er keinen einzigen musikalischen Mitarbeiter hatte, sondern alle die zahlreichen Kompositionen, von welchen die musikalische Welt eigentlich sehr viele, die sehr vielen ungedruckten Lieder und Kirchenkompositionen, gar nicht kennt, ganz allein geschrieben und instrumentiert hat. In allen seinen Originalpartituren findet man keine einzige Note, die nicht von ihm geschrieben wäre.

Wenige Tage nach der Uraufführung des „Boccaccio", am 16. Februar 1879 nahm er bei der Fürstin Metternich Audienz und überreichte ihr einen französischen Klavierauszug seiner Operette „Fatinitza". Am 12. März reiste er nach Paris, wo er mit der „Fatinitza" einen kolossalen Erfolg feierte, und mit Schott und Brasseur einen Vertrag abschloß. Nachher passierte er die Städte Brüssel, Frankfurt a. M., Stuttgart und kehrte am 30. März 1879 nach Wien zurück, wo er bei seinem Erscheinen am Dirigentenpulte am 2. April neuerliche Ovationen erntete.

Wichtig erscheint uns auch der 27. Februar 1889, an welchem Tage er in seinem Tagebuch folgende bedeutungsvollen Worte eintrug: „Heute habe ich die von mir längst angestrebten jährlichen Anlageinteressen auf 1800 Fl. vollgebracht und somit jede weitere Kapitalsansammlung geschlossen."





14. Kapitel.

Boccaccio ein Plagiat; Suppés Briefwechsel mit A. A. Naaff.

Über die Art und Weise, wie Anton August Naaff, unser trefflicher heimischer Dichter und Herausgeber der Musikzeitsshrift „Lyra“ mit Suppé in persönliche Beziehungen trat, teilt derselbe dem Verfasser dieser Schrift mit: „Musikalisch kannte ich Suppé schon manches Jahr. Gewannen doch in den 70er und 80er Jahren Suppés fröhliche Bühnenwerke, besonders „Fatinitza“ und „Boccaccio“ die meisten Aufführungen und Erfolge; persönlich trat ich dem damaligen Führer der Wiener Operette erst 1882 näher. Als Herausgeber der Kunstzeitschrift die „Lyra“ fand ich in dem Brüsseler Blatte „Le guide musical“ einen Aufsatz „Madame Poutiphar“, in welchem Meister Suppé rücksichtslos eines musikalischen Diebstahles und Betruges beschuldigt wurde, als ob er zu seinem „Boccaccio“ die Musik von einem französischen Komponisten Berrée (und dessen „Madame Pouthiphar“) entlehnt hätte. In mir stand die Überzeugung fest, daß es sich hier entweder um ein häßliches, bösartiges Ränkespiel, Neid usw. oder um einen argen Selbstbetrug auf der belgischen Seite handelte und in der guten Absicht, diese üble Geschichte aufzudecken und dem heimatlichen Tonmeister Suppé, der sonst kaum von jenem französischen Aufsatze Kenntnis erhalten haben dürfte, Gelegenheit zur wirksamen Abwehr zu bieten, druckte

ich jenen Absatz in deutscher Übersetzung in der „Lyra“ nach, die Hoffnung beifügend, daß Suppé gewiß rasch und leicht die Brüsseler Anwürfe abweisen würde. Dies geschah dann auch zu meiner lebhaften Befriedigung und es entstand daraus der erste Briefwechsel zwischen Suppé und mir, der sodann zur persönlichen Bekanntschaft und Freundschaft führte. Leider hinderte meine in den späteren Jahren stets wachsende Arbeitslast einen fortgesetzten regeren Verkehr und neuerliche Besuche in Gars. Auch dem Wunsche Suppés nach einem Libretto, den er mir in Gars bei einem Spaziergange durch den Wald nahelegte, konnte ich aus demselben Grunde nicht rechtzeitig entsprechen“.

Der erste Brief Suppés an Naaff, datiert vom 15. April 1882 und bringt auch gleich die Aufklärung der Plagiatgeschichte. Er lautet:

Geehrter Herr Naaff!

Ihre freundlichen Zeilen vom 14. d. M. habe ich soeben erhalten und bedaure sehr, daß ich noch nicht das Vergnügen hatte, Sie persönlich zu sprechen. Namentlich heute wäre es mir doppelt erwünscht gewesen, da ich einen Brief der Firma Schott Frères aus Brüssel erhielt, den ich Ihnen gerne mitgeteilt hätte, den ich aber leider längstens bis Montag Herrn Dr. Winter wieder retournieren muß. Da besagter Brief für mich von großer Bedeutung ist, und ich Sie höflichst bitten möchte, denselben wortgetreu in dero geschätztem Blatte aufzunehmen, so erlaube ich mir hierin Ihnen eine genaue Abschrift davon zu schicken. Derselbe lautet:

Schott Frères, editeurs de Musique, Montagne de la cour.
3. April, Bruxelles.

Herrn Dr. Geza Winter, Wien.

Verehrter Herr Advokat!

Ihr Geschätztes vom 24. März wurde mir nach Paris und von da, da ich inzwischen wieder abgereist, nach Brüssel

nachgeschickt, so daß ich erst heute zu dessen Beantwortung gelange. Der Artikel im „Echo musicale“ kann in keiner Weise die Ehre unseres Freundes von Suppé aufs geringste schmälern, da eine Gegenerklärung von uns und Herrn Wauters in quasi allen hiesigen Zeitungen erschienen ist. Die Sache ist wie folgt:

Freund von Suppé konnte nicht unserer Einladung folgen und zur ersten Boccaccio-Aufführung hierher kommen. Da der dritte Akt ganz neu und total umgeändert ist, fehlten fünf Tage vor der ersten Aufführung zwei Musikstücke, welche wir, wie dieses immer in der gleichen Weise Usus ist, bei dem Kapellmeister des Theaters, Herr Durien bestellten und bezahlten. Derselbe lieferte die zwei Nummern drei Tage nachher, als von seiner Arbeit und Komposition herstammend, während sich 8 Tage nach der ersten Vorstellung herausstellte, daß derselbe diese Nummern ganz einfach aus einem ihm vor 14 Jahren anvertrauten Manuskript von Berrée, „Madame Pothiphar“, kopiert hatte. Daß wir, sowie der Direktor des Theaters keine Ahnung von diesem Betrug hatten, bedarf wohl keiner Erwähnung. Infolgedessen wurden wir und der Theaterdirektor vor Gericht geladen und wir letzteren verfolgten den Kapellmeister.

Nachdem letzterer vor Gericht seinen Betrug gestanden hatte und unsere sowie des Direktors Unschuld klar an den Tag gelegt war, wurde mit den Erben Berrées ein Vertrag geschlossen und in allen Zeitungen eingerückt. Dieser Vertrag entlastete Suppé und den Direktor jeder unehrlichen Handlung, während die des Kapellmeisters Durien nicht anerkannt wurde.

In der Hoffnung, daß vorstehende Erklärung Sie und Freund Suppé in jeder Hinsicht beruhigt, zeichnen wir

Hochachtungsvoll
Schott Frères
August Herz.

Daß dieser Brief wörtlich, ohne Abänderungen hier von mir abgeschrieben steht, verbürge ich mit meinem Ehrenwort. Außerdem steht Ihnen das Original jederzeit zur Einsicht zur Verfügung, entweder bei mir oder bei Herrn Dr. Winter.

Indem ich Sie nun nochmals dringend bitte, diesen ganzen Brief wortgetreu aufnehmen zu wollen und mich baldigst mit Ihrem Besuch zu beehren, zeichne ich

Achtungsvoll dero ergebenster

13. April 1882. Suppé.

P. S. Ersuche Sie höflichst 6—10 Exemplare jener Nummer, worin dieser Brief abgedruckt erscheinen wird, mir gefälligst zuzuschicken.

Der Brief erschien vollinhaltlich und die betreffenden Nummern wurden dem Komponisten zugesendet. Suppé bedankt sich in folgendem Briefe:

Geehrtester Herr Naaff!

Ihren freundlichen Brief vom 1. Mai habe ich soeben hier in Gars erhalten. Bedaure sehr, daß ich noch keine Gelegenheit hatte, Ihnen meinen schuldigen Dank persönlich abzustatten, werde aber nicht ermangeln, gleich nach meiner Rückreise diese Schuld nachzutragen. Vorderhand bitte ich, mich als Ihren Jahresabonnenten anzusehen und mir gefälligst deren geschätztes Blatt die „Lyra" an meine Adresse Gars No. senden zu wollen. Auch würde es mich sehr erfreuen, wollten Sie die Güte haben, mir einige Ihrer Gedichte anzuvertrauen, vielleicht erwächst dadurch für die Folge ein gegenseitiges Geschäft. Vorderhand, da wir uns persönlich gegenseitig noch unbekannt, erlaube ich mir, Ihnen meine herzlichsten Grüße zu melden und sehe mit Vergnügen einem baldigen freundlichen Händedruck entgegen. Bis dahin

Hochachtungsvoll dero ergebenster

9. Mai 1882. Suppé.

A. A. Naaff sendete seine Sammlung von Liedern und Gedichten, worauf Suppé schrieb:

Gars, 26. Mai 1882.

Geehrter Herr Naaff!

Entschuldigen Sie, daß ich nicht gleich Ihren letzten freundlichen Brief beantwortete, allein infolge der letzten unerwarteten Kälte wurde ich so krank, daß ich bis zum heutigen Tage das Bett hüten mußte. Nun bin ich wieder hergestellt und mein erstes ist, für die ehrende Zusendung ihrer Lieder und Gedichte „Von stiller Insel“ bestens zu danken. Heute noch will ich sie lesen, was ich infolge des Kopfschmerzes und Fiebers bisher leider nicht tun konnte. Vorläufig will ich mich beschränken auf Ihr reizendes Gedicht „Österreich du deutsches“ was ich mit Ihrer Erlaubnis demnächst zu komponieren gedenke; nur muß ich Sie bitten, Sie mögen meine triftigen Bemerkungen darüber mir ja nicht mißdeuten. Als Schirm dieser Bemerkungen diene mir der ganz richtige Artikel Ihres geschätzten Blattes: Die „Lyra“ vom 10. Mai l. J. No. 23, Seite 239, 2. Spalte, gleich unter dem bezüglichen Gedichte. So schön das Gedicht auch ist, so kränkelt es doch an Verschiebungen des Rhythmus, wodurch es sich zu einer populären Komposition, recte zu einem volkstümlichen Liede, nicht eignet, weil der Zweck nicht erreicht werden kann. Der darin angenommene, sehr wirksame Rhythmus ist folgender: $^2/_4$ „Öesterreich du deutsches, du herrliches Land“ und so mußte er auch unverändert beibehalten werden in jeder Strophe. Ich glaube, es könnte sehr leicht diesen Rhythmusverschiebungen abgeholfen werden, denken Sie darüber nach.

Demnächst komme ich nach Wien und werde mir erlauben, Sie zu besuchen. Erstens, um Sie persönlich kennen zu lernen, zweitens, um meine Pränumerationsschuld an Sie abzutragen und drittens um dieses zur volkstümlichen

Komposition eingerichtete Gedicht von Ihnen in Empfang zu nehmen.

Bis dahin mit besten Grüßen dero ergebenster

F. Suppé.

Die Ausfüllungssilben konnten selbstredend leicht gefunden werden. Aus dem Liederhefte „Von stiller Insel" hatte sich Suppé das Gedicht „Was der Knabe gefragt und was das Mädchen gesagt" ausgewählt. Es ist unter dem Titel „Die Liebesschule" im Verlag der Zeitschrift „Lyra" erschienen und gewann in verschiedenen Aufführungen, so auch bei einer Stiftungsfeier des „Schubertbund" lebhaften Erfolg. A. A. Naaff hat die lobenswerte Eigenschaft, öfters mit dem Komponisten seiner Gedichte schriftlich und mündlich die Art und Form der Vertonung zur gegenseitigen Klärung zu erörtern. Er wollte nun in diesem Falle die Frage des Knaben einem Tenorsolo, die Antwort des Mädchens einer Sopran- oder Altstimme zugeteilt wissen und drei Chorstrophen sollten die beiden Einzelgesänge umschließen und zu einem Ganzen verbinden. Naaff dachte dabei nicht an eine Änderung des Gedichtes, sondern an entsprechende Zusätze für den Chor. Darauf schrieb Suppé:

Lieber Naaff!

In Eile! An dem Gedicht soll und darf nichts geändert werden, als höchstens die drei ersten Worte: „Der Knabe fragt" und der Titel. Jede Beifügung eines Anfangs-, Mittel- und Schlußchores würde den wirklich schönen Gedanken, der in dem Gedichte liegt, stören und erdrücken. Auch scheint, daß Sie mich nicht recht verstanden haben. Es soll kein Doppelsolo werden, sondern nur ein einfaches Altsolo. Die erste Strophe, nämlich das, was der Knabe fragt, singt der Männerchor; darum möchte ich auch die ersten drei Worte geändert haben, vielleicht statt „Der Knabe fragt" — „Es wird gefragt" oder sonst etwas

Ähnliches. Die darauffolgende Antwort „Das Mädchen sagt“ bringt dann eine Altsolostimme mit Brummchorbegleitung. Nur in diesem Kontrast in den beiden Strophen liegt die Wirkung, die nicht ausbleiben kann, jede andere Zutat würde nur stören und den Effekt schwächen. Die Nummer ist bereits fertig und wartet, von Ihnen persönlich abgeholt zu werden.

Bis dahin mit bestem Gruß Ihr F. Suppé.





15. Kapitel.

„Donna Juanita".

Wohl haben diese Operette und alle folgenden nicht mehr den sensationellen Erfolg seiner früheren Werke „Fatinitza" und „Boccaccio" gehabt, sie haben den Ruhm des Künstlers nicht mehr vermehrt, aber sie erfüllten immerhin ihre Aufgabe, das Publikum mit guter Musik zu erheitern und das war wohl auch nicht zu verachten. Auch an dieses Werk knüpft sich eine interessante Vorgeschichte, die den Meister trefflich charakterisiert. Auch hier war der Text von seinen Leiblibrettisten F. Zell und R. Genée, die den Komponisten wie ihr eigenes Ich kannten und ihm, man könnte fast sagen, die Librettis in die Hand schrieben. Suppé hatte den Text schon im Frühling des Jahres 1879 erhalten und versprochen, die Musik längstens im Spätherbst abzuliefern, damit die Aufführung am 1. Januar 1880 stattfinden könne. Jeder Frühling machte den Meister aber in seinem Innern etwas rebellisch. Er sehnte sich hinaus in Gottes freie Natur und gerade dieses Jahr war die Sehnsucht stärker als je. Hatte ihn doch der unverhofft reiche Ertrag der Operetten „Fatinitza" und „Boccaccio" in die angenehme Lage versetzt, sein Leben ganz nach Bequemlichkeit einrichten zu können. Zwei Jahre vorher wußte er nicht, wohin er mit seiner Frau auf das Land gehen solle und in einer unbehaglichen Stimmung fragte er eines Abends den Chormeister Kremser um Rat, wohin er gehen solle. Dieser war eben von einem kurzen

Ausfluge nach Eggenburg, wo er seinen Schwager besucht und die ganze Umgegend kennen gelernt hatte, zurückgekehrt und riet Suppé auf das Angelegentlichste den Markt Gars, der wirklich entzückend daliegt. Suppé ließ sich das nicht zweimal sagen und besuchte sofort den Ort Gars, der ihm wirklich so zusagte, daß er sich über den Sommer 1878 einmietete und schon im folgenden Jahre um den Preis von 1400 fl. ein kleines Bauerngehöft kaufte, das er nun nach seinen Bedürfnissen herrichten ließ. Wir eilen wohl den Ereignissen etwas voraus, wenn wir eine Schilderung des Landsitzes geben, wie er später nach den Worten A. A. Naaffs aussah. Dieser schreibt: „Der Komponist des „Boccaccio" und der „Fatinitza" erwarb in Gars zunächst ein kleines Bauerngehöft, gründete sich sein eigenes Sommerheim, vergrößerte, erweiterte, verschönerte es durch Zukauf, Um- und Neubauten und schuf daraus im Laufe weniger Jahre einen der reizendsten und bequemsten Landsitze, die ich noch kennen lernte. Lage und Umgebung sind glücklich und reizend. Der Marktflecken Gars selbst, eine recht schmucke und auch in ihrer Bauart nicht ganz uninteressante alte Ansiedelung, bildet gleichsam die Eingangspforte in das herrliche Kamptal. Das nun in Trümmern liegende Schloß Gars, das am rechten Flußufer sich erhebt und Markt wie Landschaft beherrscht, sperrte einst als mächtiger Berg- und Burgwart wohl nach Belieben den Durchgang durch das Tal. Ein buschiger Fußpfad führte mich zwischen Weiden und Erlen am linken Ufer des Kamp in kurzem vom Markte in die Kremser Straße und zum Landsitze Franz von Suppés. Ein schmuckes Erdgeschoß links und rechts, inmitten durch eine Torwölbung verbunden, die nach außen eine goldene Lyra und die Umschrift „Sophienheim" trägt — ja hier kam ich recht, ich brauchte nicht zu suchen, das mußte das Musenheim eines Komponisten sein, der das Einfache, Natürliche, Wahre und Gesunde selbst in einer

Epoche der allgemeinen planmäßigen Übertreibung, Verzerrung und Verkünstelung in Kunst und Leben am meisten schätzte und dem Unnatürlichen, Geschraubten möglichst aus dem Wege ging oder, wo er konnte, auch entgegentrat. — Die Hauptaufmerksamkeit wie auch den Hauptteil des Hauses nimmt der Arbeitssaal in Anspruch, in welchem sich Klavier, Schreibtisch und Bildergalerie befinden. Als geistige Arbeitsstätte für den Sommer entspricht dies ruhig und kühl nach der Nordseite gelegene saalartige Gemach gewiß bestens seinen Zwecken. Es ist so geräumig und bequem eingerichtet, daß wir eines regnerischen Vormittags mitsammen eine Art Morgenspaziergang darin machen konnten."

Dieses entzückende Heim war im Jahre 1879 gerade im Bau begriffen, der parkähnliche Garten mußte hergerichtet und umgestaltet werden, kurz es gab Arbeit in Hülle und Fülle und dem Meister verflogen dabei die heißen Monate wie ein Augenblick. Als der Herbst ins Land hereingezogen kam und die Schwalben wieder nach dem warmen Süden flogen, da überkam Suppé ein eigentümliches Gefühl, er bekam Heimweh nach seinem früheren Vaterlande, nach Italien, dem er seit 1859, als er die österreichische Staatsbürgerschaft erworben hatte, untreu geworden und als der kalte, unfreundliche Regen eines Morgens ans Fenster schlug, es war der 25. August 1879, schnürten er und seine Gattin das Ränzlein und saßen wenige Stunden darauf im Eisenbahnwagen, um der Vaterstadt „Boccaccios", dem schönen Florenz, entgegenzueilen. Schon war der Winter ins Land gekommen, als Suppé wieder nach Wien zurückkehrte. Gleich am nächsten Tage erhielt er den Besuch des Direktors Tewele. „Bist du fertig?" fragte dieser sofort, als er ins Zimmer eintrat. „Wie heißt fertig?" antwortete Suppé im Leopoldstädter Dialekt, den er manchmal trefflich nachahmen konnte, „ich hab' noch nicht einmal angefangen; morgen kauf' ich erst das Noten-

papier!“ Tewele stand wie vom Schlag gerührt da, er sollte warten, bis Suppé fertig ist! Es war aber nichts anderes zu machen, als sich in Geduld zu fassen. Den nächsten Tag wanderte Suppé tatsächlich in die innere Stadt und kehrte mit einem umfangreichen Pakete heim, das war das Notenpapier für die „Donna Juanita“! Von diesem Tage an war Suppé für die Außenwelt wie gestorben. Alle Welt fragte nach Suppé und im Hotel „National“, wo sein Stammplatz leer blieb, schüttelte man bedenklich die Köpfe. So blieb er Wochen hindurch abgesperrt in seinem Arbeitszimmer und komponierte. Hier stand ein Klavier, das ein Muster an Verstimmung und Tonlosigkeit war. Kurt von Zehlau erzählt in der „Deutschen Revue“: „Ein altes Spinett dient ihm als Schreibpult. Sind Sie denn imstande, fragte ich, diesem Instrument, das in eine Antiquitätensammlung weit eher paßt, als in das Arbeitszimmer eines Komponisten, überhaupt noch einige klingende Töne, geschweige denn ihre herrlichen Melodien zu entlocken?“ „O, zum komponieren, erwiderte er schmunzelnd, brauche ich das Klavier nie. Ich höre meine Sachen im Geiste stets voll instrumentiert und so schreibe ich sie auch sofort nieder.“

So schrieb Suppé am Deckel dieses Klaviers, den Kopf in die linke Hand gestützt, rechts und links riesige Tabaksdosen, aus welchen er abwechselnd eine volle Prise nahm, in einen langen grauen Schlafrock, in dessen Gürtelschnüren zwei große blaue Taschentücher hingen, die Füße in sogenannten Filzpatschen steckend, seine Operetten und auch die „Donna Juanita“. Tewele war es natürlich darum zu tun, das Werk des Meisters noch in der guten Saison herauszubringen. Da die Einstudierung eines Werkes von Suppé bei den strengen Anforderungen, die er in musikalischer Hinsicht stellt, stets mindestens einen Monat zum Einstudieren erfordert, so drängte Tewele fürchterlich und Suppé mußte zur Strafe für den unnütz verstrichenen, wohl aber mit

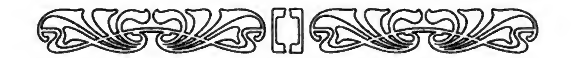
vollem Behagen genossenen Sommer nunmehr schwer büßen. Kaum war eine Nummer wieder fertig geworden, so wurde sie sofort ins Karltheater gebracht und verteilt. Die Mitglieder des Theaters leisteten damals auch etwas ganz Erkleckliches. Am Freitag vor der Uraufführung wurde von 9 Uhr früh bis 5 Uhr nachmittags geprobt und von 8 Uhr abends bis $^{1}/_{2}$12 Uhr nachts die Generalprobe gehalten. Am 21. Februar 1880 konnte das Werk endlich in Szene gehen. Der Erfolg war der denkbar größte, wenn man sich auch nicht verhehlen konnte, daß Suppé hier vor einer ihm fremden Aufgabe stand und nicht imstande war, in gleichem Maße, wie bei seinen früheren Operetten zu entsprechen. Im „Pensionat" und in den „Flotten Burschen" waren es gut bürgerliche Stoffe, die ihm nicht fremd waren. In der „Galathee" fand er französischen Esprit, zu dem er genügende Vorbilder in Offenbach fand und im „Boccaccio" war er ganz in seinem Element. In allen seinen Werken, in seiner ganzen Melodiebildung war er stets Italiener geblieben und darum konnte er auch im „Boccaccio" sein Bestes und Größtes liefern. Der italienische Melodienstrom floß ihm in überreicher Fülle zu, aber in der „Juanita" stand er vor einem spanischen Stoffe, zu dem es ihm doch an charakteristischer Färbung gebrach. Was er in der „Juanita" gegeben hat, war italienische Musik im spanischen Gewande und wenn er den in diesem Lande eigentümlichen Rhythmus getroffen hat, so ist dies nur ein neuer Beweis seiner überaus glücklichen Begabung.

Der dramatische Stoff, der wieder sehr glücklich geschürzt ist, zeigt uns folgende Handlung: Der Alkalde von San Sebastian, Don Pomponio hält zu den Engländern, während das Volk die Stadt den Franzosen überliefern will. An der Spitze der Bewegung im Volke steht ein französischer Offizier, Gaston Dufaure, welcher nicht nur in die Hände der Engländer gefallen, sondern auch in die Spanierin Petrita verliebt ist. Da wird auch der Bruder Gastons,

René, als Spion in die Stadt gesendet, verraten und gefangen und als die Brüder sich begrüßen und küssen, von Petrita belauscht und für ein Mädchen gehalten. René beschließt nun wirklich als Mädchen zu gelten, macht sowohl den Alkalden als auch den englischen Kommandeur in sich verliebt und bei dem Jamaikafeste gelingt es ihm, den verliebten alten Herren ihre Pläne zu entlocken, er vermag dadurch die Stadt den Franzosen zu überliefern und erhält dafür schließlich das lang ersehnte Offizierspatent. Wenn man diesen Text und denjenigen der früheren Operetten Suppés mit den heute üblichen vergleicht, so sieht man den himmelweiten Abstand. Hier ist überall vernünftige Handlung, guter Aufbau der Szenen, Gelegenheit zu musikalisch verwertbaren Ruhepunkten und vor allem dreht sich der ganze Aufbau nicht um eine einzige Rolle, nicht um eine einzige Person, die im Theater als Hauptperson, als der Star, angesehen und behandelt wird.

Dazu hat nun Suppé eine Musik geschrieben, die wieder eine Reihe ganz trefflicher und melodisch reicher Nummern bietet. Aus der reichen Fülle seien besonders hervorgehoben Renés Lied: „Ob Krieg nun tobt", Gastons Romanze, das Balletcouplet der Olympia, der Verschwörerwalzer, das Marschterzett von Gaston, René und Petrita, ein Trinklied, das Kinderduett und der Chor „ça ira". Auch muß hervorgehoben werden, daß die Finales schönstens aufgebaut sind und die Setzkunst des Komponisten in das beste Licht stellen. Die „Donna Juanita" ist eine Operette, die dem Namen ihres Autors Ehre machte.





16. Kapitel.

Suppés 40jähriges Jubiläum und die Operetten „Der Gascogner", „Herzblättchen" und „Die Afrikareise".

Am 5. März 1881 feierte Franz von Suppé sein 40-jähriges Jubiläum unter allerlei erdenklichen Ovationen. Die größte Ehrung die ihm widerfuhr, war seine Ernennung zum Bürger von Wien. Das betreffende Dekret lautet:

Zahl 61866.

Der Gemeinderat
der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien
hat sich in der Plenarversammlung vom 4. d. M. bestimmt gefunden, Ihnen in Würdigung Ihres verdienstvollen humanitären und gemeinnützigen Wirkens das Bürgerrecht der Stadt Wien zu verleihen. Hiervon werden Sie in Kenntnis gesetzt und zugleich eingeladen, sich wegen Ablegung des Bürgereides am nächstkommenden Donnerstage um 3/4 11 Uhr vormittags im magistratlichen Ratsaale, I. Stock im Rathause einfinden zu wollen.

Wien, am 7. März 1881.

Der Bürgermeister Newald.

Am 13. März 1881 legte er darauf den Eid als Wiener Bürger ab. Aus den zahlreichen Glückwunschschreiben wollen wir nur einige hervorheben:

Prag, 7. März 1881. Wartesaal, Westbahnhof Smichow.

Mein guter Suppé!
Es gratuliert kurz, aber herzlich

Ihr A. B. Klesheim.

Königsberg i. Pr., 11. März 1881.

Lieber, verehrter, alter Freund!

Ich war dabei, als Sie vor 40 Jahren zum ersten Male in der Josefstadt dirigierten und freute mich Ihres Triumphes als junger Kapellmeister und Kompositeur. Nun feierten Sie ein Jubiläum jenes Tages als ein weltbeliebter Mann! Wer hätte das gedacht! und daß ich, der ich mit Ihnen im ersten künstlerischen Aufkeimen duettierte in dem lieben schönen Wien, Ihnen von dem hochnordischen Königsberg meine Glückwünsche senden würde. Nun, hier sind sie! Leben Sie und Ihre liebe Frau noch lange glücklich. Ihr treuer Freund

Louis Köhler.

Graz, 9. März 1881.

Hochgeehrter Maestro!

Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die günstige Gelegenheit, Ihnen Herr Kapellmeister zu Ihrem heutigen Jubiläum vom Grunde meines Herzens zu gratulieren, noch heute weiß ich Ihnen vielen Dank für manches schöne Lied, was Sie uns einstudierten. Auch von meinem Gatten bin ich beauftragt, viele Glückwünsche zu entrichten. Sollte Sie mit Ihrer Frau Gemahlin einmal der Weg nach Graz führen, so machen Sie beide uns das Vergnügen und die Freude, Sie bewirten zu können.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihre ehemalige Schülerin

Amalie Gräfin Attems.

Wien, 9. März 1881.

Hochverehrter Meister!

Gestatten Sie, da es mir leider nicht vergönnt ist, es persönlich zu tun, Ihnen hiermit schriftlich meine heißesten und innigsten Glückwünsche zu Ihrem heutigen Jubeltage auszudrücken und nehmen Sie zugleich die heiligste Versicherung, daß es mir stets in dankbarer Erinnerung bleiben

wird, in welch liebenswürdiger, uneigennütziger Weise Sie sich meiner, des armen Orchestermitgliedes von damals angenommen haben.

Möge der Himmel es Ihnen tausendmal lohnen und Sie noch viele Freudentage wie den heutigen erleben lassen, dies wünscht aus tiefstem Herzensgrunde

Ihr stets dankbarst ergebener Schüler

C. Millöcker.

Im Karltheater veranstaltete man eine Suppé-Woche, welche am 9. März „Zehn Mädchen und kein Mann", am 10. März „Flotte Bursche", am 12. März „Fatinitza", am 13. März „Boccaccio", am 14. März „Donna Juanita", am 15. März „Die schöne Galathee" zur Aufführung brachte. Wenige Tage darauf, 21. März 1881 brachte das Karltheater die Operette „Der Gascogner", Text von F. Zell und Richard Genée zur Uraufführung. Das Libretto ist nach Eugen Sues „Teufelsschloß" bearbeitet und bringt uns als Hauptperson den leichtlebigen Gascogner Croustillac, der, von seinen Gläubigern hart bedrängt, nach Martinique auswandert, wo in einem Teufelsschloß angeblich ein weiblicher Blaubart haust, deren vierter Mann er nun werden will. Er muß natürlich allerlei Geisterspuk über sich ergehen lassen, wird aber von Engländern, die ihn entdeckt haben und für den Herzog von Monmouth halten, gefangen genommen und von seiner Geliebten, der Lootsentochter Cascaritta, befreit. Der Herzog schenkt ihm hierauf das Schloß und eine große Summe Geldes und er kann nun Cascaritta heiraten. Wie sehr sich die musikalischen Kritiken damals widersprachen, beweisen die Aussprüche zweier angesehener Zeitungen. In der einen heißt es: „Seine neue dreiaktige Operette „Der Gascogner" ist vielleicht die beste musikalische Arbeit, die er je geliefert. Den ausgetretenen Pfad der landläufigen Operette meidend, näherte er sich dem großen Stil, der großen Oper. Ein vornehmer Ton durchzieht das ganze Werk, jedes Detail ist fein ziseliert

und die Instrumentation kraftvoll, dabei doch diskret und in einzelnen Partien voll reizender Effekte. Die Melodie quillt so frisch, lieblich und munter wie in den besten Schöpfungen aus seiner Jugendzeit." Die andere Zeitung sagt: „Die Musik Suppes zu dem „Gascogner" erinnert lebhaft an die hübsche Anekdote aus Andersens Jugendzeit, da er seiner mütterlichen Freundin seine jüngste Dichtung vorliest und auf den Vorwurf: „Aber das ist ja von Holberg!" antwortet: „Ja, aber es ist so schön." Es ist wirklich schön, Suppé hat sehr viel Geschmack."

Die erste Kritik weist insofern auf den richtigen Punkt hin, als sie das Hinausgehen über die musikalische Form der Operette berührt. Suppé mit seinem Melodienreichtum und seiner ausgezeichneten Instrumentierungskunst konnte einen solchen Schritt wagen, ohne Gefahr zu laufen, unterzugehen, aber seinen Nachfolgern wurde dieser Schritt gefährlich. Unsere heutigen Operetten zeigen leider alle, von dem größten Übel der unglücklichen Textwahl gar nicht zu reden, daß ihre Schöpfer zur großen Oper hinüberschielen und doch nicht die musikalische Kraft haben, diesen Schritt zu wagen. Es entstehen dadurch Werke, die als Operetten zu schwerflüssig, als Opern zu leichtwertig sind, Mitteldinge, die vom einen zu viel, vom andern zu wenig haben und daher auch an die Kräfte selbst des bestgeschulten Operettenpersonales zu hohe, und weil sie beide Gattungen, die Operette und die Oper vereinigen wollen, zu viele Anforderungen stellen und daher nie im vollen Maße erfüllt werden können. Seine nächste Novität „Das Herzblättchen", am 4. Februar 1882 zur Uraufführung gelangt, war leider wieder eine Niete, deren größte Schuld der miserable Text von Tetzlaff trug. Hier soll „Herzblättchen", die Tochter eines alten Schiffskapitäns Poumarin gezwungen werden, den alten und albernen Zephirin zu heiraten, während sie ihren Cousin, den Schiffsleutnant Gaston liebt. Dieser entführt sie auch und dabei passieren

so viele Albernheiten, daß dieselben selbst das Maß des Möglichen und Annehmbaren in einer Operette, wo man auf Wahrscheinlichkeit ohnehin nicht allzustark pocht, übersteigen. Suppé hat sehr wohl gefühlt, daß der Text unglücklich sei, ging mit Widerwillen an die Arbeit und lieferte auch eine unglückliche Arbeit, die sich nur wenige Tage am Repertoire erhielt.

Suppé hatte im Sommer 1882 seine Kapellmeisterstelle im Karltheater niedergelegt und war am 19. August 1882 in den IV. Bezirk, Kleinschmidgasse 1 gezogen, wo er aber nicht lange blieb, sondern schon am 16. November 1883 in die innere Stadt, Laurenzerberg 5 und nach weiteren 4 Jahren, am 12. Nov. 1887 auf den Opernring 23 übersiedelte. Er lebte nur mehr der Komposition und ging sofort an eine neue Arbeit, die, nachdem F. Zell aus der Librettistenkompagnie ausgetreten war, nunmehr von R. Genée und M. West geliefert wurde. Es war dies die Operette „Die Afrikareise". Der Text ist im Vergleich zu denen der Firma Zell und Genée nicht mehr von jener Klarheit, die diese auszeichnete, es ging zu viel Nebensächliches in der Operette einher, das mit der eigentlichen Handlung in keinem Zusammenhang stand und daher den Zuhörer verwirrte. Was in „Boccaccio" und in „Donna Juanita" geschieht, steht mit der Haupthandlung in Verbindung und ist als Ausschmückung derselben zu betrachten. Nichts davon wäre wegzulassen, ohne die Hauptsache zu zerstören. In der „Afrikareise" dreht es sich aber um eine kleine Handlung: Titanie, die Nichte des Fanfani-Pascha soll eine Erbschaft von zwei Millionen ausgezahlt erhalten, wenn sie bis zum nächsten Tag verheiratet ist. Sie liebt den Maronitenfürsten Antarsid, der ihr auch am nächsten Tag angetraut wird. Eine große Anzahl von Personen, Muradillo, der langmächtig mit dem Hotelier wegen Bezahlung einer Hotelrechnung herumstreitet, die Putzmacherin Tessa, deren Mutter Buccometta und der Gifthändler Nakid laufen auf

der Bühne herum und halten die Handlung eigentlich fortwährend auf, anstatt sie zu fördern. Suppé hat dazu eine Musik geschrieben, aus der wir als gelungenste Nummern das Lied des Antarsid: „Wie die Gazelle munter und schnelle“, das Lied der Titania: „Wenn fremd wir auch einander sind“, das Terzett „Orientalisch“, das Couplet Fanfanis: „In Ägypten wird gestohlen“, das Lied der Tessa: „Mein Herr, Sie sind zu gütig“, das Couplet Murradillos: „Gerne geh ich sonst zum Stelldichein“, im dritten Akt das Lied der Fanfanie mit Chor, „das Trinkgelage“, das musikalisch sehr wertvoll ist und endlich den Schlußgesang hervorheben und die seinen besten Arbeiten, dem „Boccaccio“ und „der Fatinitza“, wenn nicht auch ganz gleichwertig, so doch würdig an die Seite zu stellen ist. Das Werk fand hier in Wien, in Hannover am 23. November 1883, in Berlin am 24. Januar 1884 unter persönlicher Direktion des Komponisten größte Anerkennung und wird heute noch an vielen Bühnen Deutschlands mit bestem Erfolge gegeben.





17. Kapitel.

Die Oper: „Des Matrosen Heimkehr" und Suppés letzte Operetten.

Wir haben gezeigt, daß Suppé schon in seiner Operette: „Der Gascogner" wieder dem Zug seines Herzens gefolgt war und ein Werk geschrieben hatte, das mehr Oper als Operette war. Er, den man den Schöpfer der deutschen Operette nennen durfte, wollte dieser von ihm begründeten Gattung nicht so ganz entsagen, da sie ihm allein Ruhm und Ehre gebracht hat, er sah aber sehr wohl in den ihm vorgelegten Texten und in den Werken seiner Nachfolger, daß die Operette, so jung sie war, doch schon wieder ihrem Verfalle entgegen ging und daß auch er, der doch gewiß der Begabteste war, das Ende nicht aufhalten könne. Da ihm der überaus populäre Schriftsteller Anton Langner den guten Text einer Spieloper vorlegte, so konnte er sich dem künstlerisch-ernsteren, feineren und gehaltvolleren Genre widmen und schrieb die Musik zu seiner fünften, der romantischen Oper: „Des Matrosen Heimkehr", die von der Wiener Hofoper zur Aufführung angenommen, der Rubinsteinschen Oper „Nero" weichen mußte und wieder zurückgesendet wurde, daher auch nicht in Wien, sondern am 4. Mai 1885 in Hamburg das Licht der Welt erblickte. Die Handlung ist überaus einfach und leicht verständlich. Im Hafen von Lesina ankert 1816 ein österreichisches Kriegsschiff, dem unter anderen auch ein alter Matrose Pietro entsteigt, der sich nun nach 20jähriger Dienstzeit der Ruhe und der Er-

innerung an die ihm einst entrissene Geliebte weihen will. Er erkennt in der Schenkwirtin die Tochter dieser seiner Geliebten, die von ihrem Vormunde, dem Podestà und dem jungen Nicolo verehrt wird. Der Podestà hat nun den Auftrag, drei Rekruten aus Lesina für die Flotte zu werben und ergreift die Gelegenheit, sich des Nebenbuhlers zu entledigen und Nicolo kraft seiner Amtsgewalt zum Seedienste zu bestimmen. Dadurch schafft er den sich Liebenden großes Herzeleid, Pietro wird dabei weich, und um sein wiedergefundenes, einziges Kind glücklich zu sehen, meldet er sich als Stellvertreter Nicolos und geht neuerlich in die See. Die Hamburger Kritik sprach sich damals einstimmig günstig über das Werk aus und wollen wir nur die Stimme des Referenten der schon mehrfach zitierten Kunstzeitschrift „Lyra" anführen. Dieser sagt: „Was die Oper selbst betrifft, so hat Franz von Suppé hiermit bewiesen, daß er nicht nur den Willen, sondern auch die Kraft hat, sich über die Operette zu erheben, wozu ihn sein Talent und die ernste Schule seiner Vergangenheit befähigen. „Der Matrose" enthält so ziemlich alles, was eine Oper dieser Art dem Hörer lieb und angenehm machen und für die Dauer auf der Bühne erhalten kann: allgemein menschlich-ansprechende Fabel und Handlung, kein überkünsteltes Abenteuergewirr, poesievolle Natürlichkeit und Romantik, gute edlere Form und Fassung, Mannigfaltigkeit des musikalischen Inhaltes, feine Liebenswürdigkeit, anmutige fesselnde Melodik. Franz von Suppé hat sich mit diesem Werke in allem ins höhere, feinere, gehaltvollere, künstlerisch Edlere erhoben, nur hie und da noch dem Operettengeschmacke einige Zugeständnisse gemacht. Mit Recht den schweren, hochtrabenden Stil der großen Oper meidend, feiert er als anmutig schildernder, feinfühliger und gewandter Instrumentalist, als liebenswürdiger Lyriker und als erfindungsreicher Melodiker abermals volle schöne Siege; feine charakteristische Erfindung, anmutiger Tonglanz des orchestralen Teiles, natürlicher

Fleiß der Musik, melodischer Reiz, Vermeidung des Seichten und Gewöhnlichen, wohlangebrachte künstlerische Steigerungen, meisterhafte Behandlung der Einzelheiten, Knappheit der Einzeltonsätze, treffliche thematische Verarbeitung des Hauptmotivs, dies sind die Hauptvorzüge der neuen Oper Franz von Suppés. Der Komponist wurde nach jedem Akte wiederholt gerufen und durch sehr lebhaften, anhaltenden Beifall ausgezeichnet. Sonach steht zu erwarten, daß Franz von Suppés „Matrose" bald genug eine neue Weltumseglung von Hamburg aus antreten und zuletzt wohl auch einmal die Donau herabschwimmen werde. Glück auf dazu!"

Wenige Tage, nachdem er von Hamburg nach Wien zurückgekehrt war, wurde ihm eine hohe Auszeichnung zu teil, indem Seine Majestät der Kaiser von Österreich ihm mit allerhöchster Entschließung vom 14. Mai 1885 den Franz Josefs-Orden verlieh. Als er sich bei Seiner Majestät für die unerwartete Ehrung bedankte, erwiderte dieser in leutseligster Weise, daß er nicht nur, so oft er das Lied „Das ist mein Österreich" höre, zu Tränen gerührt werde, sondern den Kompositionen Suppés schon so manche heitere und vergnügte Stunde verdanke.

Er erhielt selbstverständlich wieder zahllose Glückwunschschreiben, von denen wir nur die folgenden veröffentlichen:

18. Mai 1885.

Liebster Freund und Kollege!

Als Ritter des Franz Suppé-Ordens erfreuen Sie sich schon seit langen Jahren allgemeiner Beliebtheit und Verehrung. Nun sind Sie auch mit dem Franz Josef-Orden behaftet worden. Lassen Sie sich dadurch nicht allzusehr niederbeugen und bedenken Sie, daß fast jeder sein Kreuz zu tragen hat, der eine am Bande, der andere am Buckel. Mich hat's schon lang gewundert, daß Sie bisher so durchgekommen sind, denn der Lateiner sagt: „Semper aliquid

haeret". (Es bleibt halt gern was hängen). Daß Sie bisher noch unbeanständet waren, wird Ihnen jedenfalls als mildernder Umstand angerechnet und Ihre Freunde und Verehrer werden deswegen nicht schlechter von Ihnen denken. Daß solche Ereignisse nicht verschwiegen bleiben, ist der Fluch der Berühmtheit und wer den Schaden hat, darf für die Reklame nicht sorgen! Doch nun genug der wohlfeilen Späße! In herzlichster Freundschaft sende ich Ihnen unsere innigsten Glückwünsche zu der längst und wohlverdienten Auszeichnung und nehme wahren Anteil an Ihrer Freude. Mit tausend Grüßen von den Meinigen

Ihr Richard Genée.

Paris, Rue de Rome, No. 75, 18. Juni 1885.

Stimatissimo Maestro!

Ich gratuliere zur neuen wohlverdienten Auszeichnung des Franz Josef-Ordens und hätte es schon früher getan, aber ich bin immer krank. Nun haben Sie mir versprochen, das Datum des 40jährigen Jubiläums der „Müllerin von Burgos" zu schreiben, was mich doch sehr interessiert. Wenn auch niemand daran denkt, so werde ich doch jener schönen Zeit gedenken können. Auch habe ich Sie schon gebeten, mir ein gedrucktes Exemplar irgend eines Musikstückes aus der „Müllerin" zu senden, wo Ihre Dedikation an mich am Titelblatte. Ich möchte es meinen Bekannten hier zeigen, denn ich bin stolz darauf. Erfüllen Sie meine Bitte und seien Sie meiner größten Achtung gewiß; um Antwort wird gebeten.

Ihre alte Adele Beckmann.

Wenige Tage nachher feierte der Volksdichter Elmar seinen 70. Geburtstag und Suppé richtete ein Glückwunschschreiben an denselben. Elmar antwortete darauf unterm 25. Mai:

Lieber hochverehrter Freund!

Dein so liebenswürdiger Glückwunsch gehört zu den allerwertesten Gaben, die ich zu meinem 70. Geburtstage empfangen habe.

Ja, das waren für mich und alle Volksdichter schöne Zeiten, da wir deiner so herrlichen Musik einen Hauptteil unserer Erfolge verdankten.

Wäre es mir vom Glücke nur noch einmal vergönnt, in einem neuen Stücke von mir deinen verehrten und gefeierten Namen neben dem meinigen am Zettel zu lesen!

In der Hoffnung hierauf mit wiederholtem Dank und innigster Gratulation zu deinem neuesten brillanten Erfolg

als dein treuer und dankbarer Freund

Karl Elmar.

Suppé scheint sich mit der Idee getragen zu haben, Anzengruber mit der Verfassung eines Librettos für eine Oper oder Operette zu betrauen. Darauf bezieht sich wohl folgender Brief:

Penzing, Maiergasse 10, 24. Dezember 1886.

Verehrtester Meister!

Wie Sie wohl schon durch den Librettisten des Narren-Testamentes erfahren haben dürften, kann ich mich zu der Leistung einer Um-, Durch- und Überarbeitung genannten Werkes nicht verstehen, da mir dasselbe „nicht liegt".

Indeß sinne ich darauf, mein gegebenes Wort einzulösen und gehe an die Dichtung eines Librettos, das ich Ihnen seinerzeit, aber nicht eher als bis es fertig ist, vorlegen werde, denn das Textliche der Musiknummern müssen wir sowieso zusammen besprechen und da erscheint von vornherein keine Änderung ausgeschlossen, während es mir richtig erscheint, daß Prosa, Führung der Handlung, kurz meine Arbeit, Ihnen vollständig vorliegt.

Mit hochachtungsvollem Gruße

Ihr sehr ergebener L. Anzengruber.

Es wäre wohl interessant gewesen, den Meister der Prosa mit dem Meister der Musik zusammen arbeiten zu sehen, ihre Arbeit hätte wohl Beifall gefunden, es blieb aber leider beim Projekte und es ist auch im Nachlasse Suppés kein weiterer Brief Anzengrubers zu finden.

Suppé hatte sich mit seinem nächsten Werke Zeit gelassen, er kam erst am 24. Februar 1887 mit der komischen Oper „Bellmann", Text von M. West und L. Held heraus. Man sieht, daß Suppé sich es nicht versagen konnte, immer wieder das höhere Gebiet zu betreten, obwohl er doch seine größten Erfolge im Reiche der Operette gefeiert hatte. Wäre es Suppé nur um leichte und einträgliche Erfolge zu tun gewesen, so wäre er bei der Operette geblieben, er war aber viel zu ernst angelegt, um sein Ziel in so niedrigen Gebieten zu suchen und strebte immer höher hinauf. In dieser Oper ist der schwedische Nationaldichter Bellmann eben im Begriffe, die Tochter eines sechsfachen Millionärs und Häringshändlers Elwegaard, zu heiraten, als er der Gräfin Ulla, der Maitresse des Königs Gustav III., begegnet, die, als Stubenmädchen verkleidet, vor den „Mützen" flüchtet, da sie als Russenfeindin angesehen wird. Er kann sie in keiner anderen Weise retten, als sie in seinem Zimmer zu verbergen, wird aber verraten und als der Hochzeitszug bereit ist, wird sie aus seinem Zimmer herausgeführt. Bellmann muß mit Ulla fliehen, und sie geraten auf ihrer Wanderung in das feindliche Lager der Mützen am Mälarsee; da bricht ein starker Sturm aus, die See wirft haushohe Wellen und als es niemand wagt, an den König in Stockholm eine wichtige Depesche zu befördern, entbieten sich Bellmann und Ulla dazu. Sie gelangen zum König, das Mißverständnis wird aufgeklärt und Bellmann heiratet nun doch Karin. In dieser Oper, die am Theater an der Wien in Szene ging, hat Suppé gezeigt, daß er nicht nur allein der Marschkomponist ist, als der er in der ganzen Welt

gefeiert wurde. Gerade hier hat er den Unterschied zwischen Operette und Oper sehr wohl betont und die lyrischen Partien besonders fein herausgearbeitet. Die Instrumentation zeigt ein geradezu glänzendes Kolorit. Die Musik ist durchwegs originell, die Melodik fließt frischer als je und wie vorzüglich weiß er den nordischen Charakter der Musik zu wahren und auch nordische Originalmelodien, da, wo es notwendig war, einzuflechten. Man wird nun fragen, warum dieses Werk so ganz vom Schauplatz verschwunden ist? Da trägt die leidige Manie unserer Wiener Bühnen, ein Werk so lange Tag für Tag abzuwerkeln, bis das Publikum desselben überdrüssig wird und nichts mehr davon hören will, die Schuld. Ein Werk gilt in Wien erst dann erfolgreich, wenn es 50, 100 oder gar 200 Male in ununterbrochener Reihenfolge über die Bühne gegangen ist. Das Werk hat wohl Erfolg gehabt, aber ist auch für die Zukunft tot und dazu sollte doch die Geistesarbeit eines hervorragenden Meisters zu gut sein, daß sie den Schauspielern, Sängern und dem Publikum ekel wird. So manches Werk Suppés würde heute noch das Ohr der Zuhörer entzücken und Begeisterung hervorrufen, wenn es nicht gleich nach seiner Uraufführung totgespielt worden wäre.

Anderthalb Jahre später kehrte Suppé wieder in das Karltheater und wieder zur Operette zurück und erschien am 27. Oktober 1888 mit einem neuen Werke: „Die Jagd nach dem Glücke!“ Das Wiener Fremdenblatt schreibt darüber: „Mit der Operette gewinnt man heutzutage keine leichten Siege mehr. Je mächtiger das Heer der Komponisten angewachsen ist, je mehr die Meister sich berufen fühlen, desto kleiner wird die Schar der Auserwählten. Der harmloseste Polkadrechsler kann uns heute nicht mehr frei ins Auge schauen; ehe wir uns versehen, entsteigt seiner Werkstatt eine normalmäßig ausgewachsene, mit der landesüblichen Anzahl mehr oder minder flotter Walzer und

Märsche ausgestattete Operette. Wer heutzutage mit Grazie den Kapellmeisterstab schwingt, oder ein Pianino unter der Wucht seiner Hände beugt, trägt sich gewiß als Operetten-Maestro der Zukunft mit finsteren Theaterplänen; er .wühlt in den Schätzen seiner musikalischen Erinnerung und schleudert mit Bravour eine Originalpartitur seiner schönsten Funde in die ahnungslose Welt. Diese Ahnungslosigkeit aber verschwindet immer mehr vom literarischen Erdboden: man ist außerodentlich mißtrauisch geworden und die melodiereichste, lärmvollste Première kann uns über die Tatsache nicht mehr hinwegtäuschen, daß auch der Operette bereits das Paradies verloren ist. Nur ein kräftiges Talent, das nicht von fremdem Eigentum lebt, ein Musiker von selbständigem Charakter, dessen Name eine Individualität bedeutet, kann in diesen schweren Tagen die alte goldene Zeit der Wiener Operette heraufbeschwören. Und an solchen fehlt es nicht im sangreichen Wien, Strauß und Millöcker allerdings hüllen sich in tiefes Schweigen, Franz von Suppé aber tritt nach längerer Ruhe in voller Waffenrüstung auf den Plan. Was er bringt, ist nicht Dutzendware, es will gewogen und betrachtet werden und schon die Form der Neuigkeit, mit der er auf die Stätte seiner älteren, größten Triumphe wiederkehrte, das Sujet, dem er seine Musik anschmiegt, weicht von der Schablone ab, an die man sich seit Jahr und Tag mit überflüssiger Ängstlichkeit geklammert hat.“

Der Text von R. Genée und Zappert enthält folgende Fabel: Graf Rudolf Wilfried steht vor der Hochzeit mit der Tochter seines Adoptivvaters, eines reichen Aristokraten. Er will aber vorher noch einmal austoben und die Welt besehen. In Paris lernt er eine Kokette kennen und lieben und wird, als er kein Geld mehr hat, verlassen, in Schweden kämpft er im Heere Karl XII., wird zum Oberst befördert, aber ein schneller Friede macht seiner Siegeslaufbahn ein Ende und endlich in Venedig läuft er einer mas-

kierten Spanierin nach und sieht nach der Demaskierung, daß sie eine Matrone ist, kurz er hat genug vom Leben kennen gelernt und kehrt zu seiner Braut, die ihm übrigens überallhin folgt und ihn beschützt, zurück.

Suppé hatte die glückliche Gabe, das Genre der Operette von dem der Oper glücklich auseinander zu halten.

In „Bellmann" wollte er uns eine Oper geben, in der „Jagd nach dem Glück" eine Operette. Mit welch sicheren, unfehlbaren Strichen charakterisierte er hier das Wesen der Operette. Er wußte, daß er hier mit kräftigeren und roheren Strichen zeichnen konnte und mußte, um zu wirken, er fand für das heitere Couplet ebenso den richtigen Ton, wie für große Ensembleszenen und flickte nicht einzelne Nummern von Märschen und Tänzen aneinander, sondern lieferte ein einheitliches Ganzes, das sein ureigenstes Gepräge trug und eine Melodienfülle ausströmte, wie sie keinem anderen zeitgenössischen Tondichter auf diesem Gebiete in solcher Frische und Lieblichkeit eigen war.

In Berlin gab man diese Operette sechs Jahre später unter dem Titel „Die Brautjagd" mit einem neuen Text von Hermann Hirschel. Wir wissen nicht, warum der gelungene Text von Genée und Zappert für Berlin nicht passend gefunden wurde. Aber auch hier gefiel die Musik ganz außerordentlich.

Am 10. März 1889 sang die unvergleichliche Wagner-Sängerin Frau Amalie Friedrich Materna im Concert Lamoureux im Sommerzirkus in Paris zum ersten Male vor dem Pariser Publikum. Sie sang die Arie der Elisabeth im zweiten Akt des „Tannhäuser", dann eine Arie aus „Tristan und Isolde", beide in italienischer Sprache, die ihr Suppé gelernt hatte. Der Erfolg war ein sensationeller und sie fühlte sich verpflichtet, an Suppé nach Wien folgendes Schreiben zu richten:

Paris, Hotel d'Albe, Champs Elysées, 11. März 1889.

Liebster Freund und Freundin!

Noch unter dem Eindrucke des kolossalen Triumphes schreibe ich Euch diese Zeilen des Dankes. Du hast Unmögliches geleistet, mich italienisch zu lehren und ich habe das noch viel Unmöglichere geleistet, Wagner in Italienisch zu singen.

Nehmt nochmals tausend, tausend Dank für all die Mühe: Gott hat mich beschützt, er schirme mich auch fernerhin.

Nochmals Dank und innige Küsse von Deinem Handwerksburschen Anton Materna.





18. Kapitel.

Suppés silberne Hochzeit und seine letzten Arbeiten.

Am 18. Juli 1891 beging das Ehepaar Suppé das Fest seiner silbernen Hochzeit. Die Gemeindevorstehung Gars bereitete ihm eine besondere Ueberraschung, indem sie Franz von Suppé zum Ehrenbürger ernannte und folgendes Diplom überreichte:

Der Gemeindeausschuß von Gars
hat in seiner Sitzung vom 11. März 1891 mit einstimmigem Beschluß Euer Hochwohlgeboren in Anbetracht Ihrer großen Verdienste um Kunst und Musik, sowie auch Ihres Wohltätigkeitssinnes für die Gemeinde Gars das Ehrenbürgerrecht des Marktes Gars verliehen.

Gars, den 18. März 1891.

K. Erlinger, Gemeindevorstand.

Wilhelm Bruckmüller, Gemeinderat. Julius Kienast, Gemeinderat. Josef Galbrunner, Gemeinderat.

Heinrich Littrow übersendete folgendes Gedicht:

Zum 18. Juli 1891.

Kann ich auch nicht selbst erscheinen
Bei der Hochzeit am Altar,
Wünsch ich doch von ganzem Herzen
Alles Glück dem Jubelpaar.
Wo sich keine Spur vom Joche
Auf dem schönen Nacken zeigt,
Wäre man die Stell' zu küssen
Auch als alter Freund geneigt.

Leider tu' ich's nur im Geiste
Und nicht in der Wirklichkeit
Und reis' heute noch nach Pola,
Was von Gars doch ziemlich weit.

16. Juli 1891. Abbazzia. Heinrich Littrow.

Baronin Suttner schrieb:

16. Juli 1891.

Die Bewohner von Schloß Harmansdorf schicken dem Silberjubelpaare herzlichste Grüße

A. B. C. usw. Suttner.

Interessant ist das Schreiben Schweighofers:

Hochverehrter Meister!

Auf Ihre Großmut, die uns allen Musenjungen als erstaunendes Beispiel bekannt, bauend, werden Sie mir, hochverehrter Meister die Taktlosigkeit verzeihen, mit welcher ich schon am Vortage des Festes meinem gepreßten Gratulationsherzen Luft mache und zu Ihrer morgigen Jubiläumsfeier meine innigsten Glückwünsche darbringe.

Hätten mich die Geschicke meines dramatischen Daseins nicht außerhalb Wiens bestimmt, würde ich morgen gewiß der „Erste" sein, Ihnen den verdienten Lorbeer dankend zu Füßen zu legen, sind Sie allein es doch gewesen, der mich in Graz anno 70 als Nordigall in Ihrer „Jungfrau von Dragant" gesehen und mir durch Ihre anerkennenswerte Kritik den Weg nach Wien geebnet hat — für diese edle Tat allein machen Sie mich zum ewig Dankbaren.

In meinem stillen Dresdner Heim versammle ich an Ihrem Jubeltage von dem hiesigen Hof- und Residenztheater eine Künstlergemeinde, aus Vollblut-Österreichern bestehend, und wenn uns allen die Ohren klingen, daß Sie, hochverehrter Meister, die stürmischen Huldigungen der Wiener Künstlerschaft in Empfang nehmen, erheben auch wir an

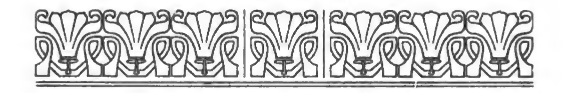
der Elbe begeistert unsere Gläser und rufen so laut wir können:

Unser gottbegnadigster, unerreichter Meister
Franz von Suppé
lebe noch recht lange — hoch! hoch! hoch!
Der dankbare
Felix Schweighofer.

Seine letzten Arbeiten waren die kirchlichen Kompositionen: „Alma Redemptoris Mater", „Höre uns", „Omnie dic dic Marie", „Lauda Sion", „Thesaurus Hymnologicus", ein Weihnachtsgesang und die Operette „Das Modell", zu der er nur einige wenige Nummern geschrieben hatte, als er erkrankte und nicht mehr weiter arbeiten konnte. Die Musiker Julius Stern und Alfred Zamara vervollständigten das Werk aus des Meisters Nachlasse, wir müssen aber eine derartige Arbeit doch nur als ein mühseliges Flickwerk bezeichnen, das den abgeschlossenen, einheitlichen Charakter eines von Meister Suppé vom Anfange bis zum Ende verfertigten Werkes nicht tragen konnte, da sich Zamara und Stern bei all ihrer Tüchtigkeit doch nicht so ganz in das komplizierte Wesen Suppés, das ein kolossales Können in sich vereinigte, hineinzudenken vermochten. Auch der Text von Victor Léon und Ludwig Held war ziemlich mäßig. Der reiche Veroneser Salamifabrikant Tommaso Stirio hat sich mit der nicht mehr ganz jugendlichen, aber immer noch feschen Witwe Silvia Perezzi verlobt und will diese Verlobung durch ein großes Fest feiern, das der Maler Tantini zu arrangieren hat. Dieser beabsichtigt nun, lebende Bilder zu stellen und bittet die schöne Wäscherin Coletta, die ihm schon einige Male als Modell gesessen ist, mitzuwirken. Sie sagt zu, aber ihr Liebhaber will es nicht dulden. Durch einen Brief, den die Stieftochter Silvias, Stella, an ihren Bräutigam Riccardo schreibt, aber von Nicolo gefunden wird, kommt dieser auch auf das Fest und wird durch ein Mißverständnis von Silvia für den Bräutigam ihrer Stieftochter

gehalten. Wie sich aber alle Gäste versammeln, wird Nicolo erkannt und hinausgeworfen. Am nächsten Tage klärt sich alles auf. Silvia heiratet Stirio, die Stieftochter den Riccardo und Coletta den Nicolo. Wenn man diese winzige Handlung, die sich mühselig durch drei Akte hinzieht, mit der Handlung von Suppés besten Werken vergleicht, so ist zu sehen, daß der beste Komponist ohne tüchtige Librettisten auch nichts zu erreichen vermag. Es genügt durchaus nicht, daß die Librettisten bloß den Kanevas liefern, in den dann der Komponist seine musikalischen Blüten hineinstickt. Auch eine Operette muß das Gepräge eines einheitlichen Gusses an sich tragen, es darf weder textlich noch musikalisch etwas zu viel oder zu wenig gemacht werden. Wo dies nicht der Fall ist, steht ein Mißlingen in sicherer Aussicht. Man ließ Suppés Musik bei der Uraufführung am 4. Oktober 1895 nicht fallen, man jubelte ihr zu in dankbarer Erinnerung an so viele, unvergeßliche Genüsse, die der Meister in seinem langen, arbeitsreichen Leben dem Publikum geboten, die Arbeit hielt sich auch längere Zeit am Repertoire und wurde auch an anderen Bühnen mit gutem Erfolg gegeben.

Aus dem Nachlasse des Meisters wurde endlich am 26. Januar 1898 noch eine Operette „Die Pariserin", deren Text wieder von den Herren Léon und Ludwig Held war, zusammengeflickt. Die Musik wurde teilweise der Zauberoperette „Die Frau Meisterin", teilweise aus einzelnen Kompositionen Suppés entnommen und diese verschiedensten Zeitaltern der Schöpfungskraft entstammenden, oft in ganz verschiedenen Stimmungen geschriebenen Arbeiten als ein Werk Suppés ausgegeben. Wenn man sich nie an Suppé versündigt hat, beim „Modell" und „Die Pariserin" hat man es getan.



19. Kapitel.

Franz von Suppés Tod.

Der Meister erfreute sich während seines ganzen Lebens einer ziemlich guten Gesundheit, wozu allerdings seine überaus regelmäßige Lebensweise während seiner zweiten Ehe sehr viel beitrug. Ein Schriftsteller fragte ihn einmal, ob man seine Tageseinteilung wissen dürfe? „Warum denn nicht“, antwortete der Maestro bereitwilligst, obwohl er sich sonst Biographen gegenüber ziemlich reserviert verhielt, und erzählte: „Ich stehe zeitig, zumeist schon um $^1/_2$7 Uhr früh auf und arbeite unausgesetzt bis um 1 Uhr mittags; dann halte ich mit bestem Appetit eine tüchtige Mahlzeit, schlafe hierauf bis gegen 5 Uhr und widme den Abend bis in die späte Nacht hinein der Erholung und dem geselligen Vergnügen. Vor 2 Uhr morgens komme ich selten zu Bette.“ In den letzten Jahren mußte allerdings diese Einteilung bezüglich des nächtlichen Aufbleibens geändert werden, da das zunehmende Alter seine Rechte forderte. Eine eigentliche schwere Erkrankung befiel ihn nur im Jahre 1885, als er von einer heftigen Neuralgie im Rückgrat und in den Lenden erfaßt wurde. Auf seinem Landsitze Sofienheim in Gars erholte er sich aber wieder, so daß er am 2. September d. J. an einen seiner Freunde schreiben konnte: „Infolge einer unliebsamen und starken Aufregung, die ich erleben mußte, ward mein Körper plötzlich gelähmt und wütende Schmerzen in der linken Seite

bewirkten, daß ich weder liegen noch sitzen konnte. Meine arme Frau hatte aufopfernd mich Tag und Nacht wenden und heben müssen. Keiner wußte, was es sei; der eine sagte Nieren-, der andere Wirbelentzündung. Schließlich ließ ich Dr. Amreich holen, welcher eine intensive Nervenerschütterung konstatierte, von welcher er mich durch Cocain-Einspritzungen so weit herstellte, daß ich heute zum ersten Male aufstehen konnte; doch kann ich, beinahe unbeweglich, nur sitzen, um nicht die erlittenen Schmerzen mit gleichgradiger Vehemenz wieder hervorzurufen." Bald darauf konnte er sich wieder seiner gewohnten Tätigkeit widmen.

Erst im Jahre 1891 machte sich ein neuerliches Leiden bemerkbar. Während einer Theatervorstellung fühlte er starke Magenbeschwerden, die ihn zwangen, den Dirigentenstab abzugeben und nach Hause zu fahren. Der Zustand besserte sich scheinbar, trat aber immer wieder und immer heftiger auf und nun gesellten sich Schmerzen in den Eingeweiden hinzu, die ihn fürchterlich quälten und seinen bisherigen Frohmut fast verscheuchten. Immer hielt er sich noch aufrecht und erschien auch hin und wieder im Karltheater bei Jubiläen seiner Operetten und besonders gern bei Wohltätigkeitsvorstellungen am Dirigentenpult und ließ niemand die schwere Krankheit, die langsam, aber sicher seinen Körper vernichtete, merken.

Im November des Jahres 1894 traf ihn nun ein schwerer Schicksalsschlag. Sein einziger Sohn Peter, der die Stellung eines Beamten der Ersten österreichischen Sparkasse bekleidete, war nach mehreren schweren Operationen ebenfalls an einem Unterleibsleiden verschieden. Peter, der auch in seinem Außeren seinem Vater unendlich ähnelte, hatte ebenfalls ein bedeutendes musikalisches Talent bekundet, das sich in so mancher stimmungsvollen und trefflich gelungenen Arbeit äußerte, aber er folgte dem Rate seines Vaters und zog die minder einträgliche, aber sichere

Stellung eines Beamten vor, um so mehr, als er ziemlich jung in den Ehestand getreten und mit einer sehr zahlreichen Familie gesegnet war. Das Hinscheiden dieses seines Sohnes, der ein überaus edler und guter Mensch war und nur für seine Familie lebte und sorgte und seinen Vater vergötterte, traf den alten Meister, der im 76. Lebensjahre stand und ein hoffnungsreiches, junges Leben vor sich dahinschwinden sehen mußte, so schwer, daß sein altes Leiden mit größerer Vehemenz auftrat und der durch die Aufregung geschwächte Körper demselben nicht mehr Stand halten konnte.

Noch einmal raffte er sich auf und begann an der schon erwähnten Operette „Das Modell" zu schreiben, aber anfangs März des Jahres 1895 wand ihm die immer mehr überhandnehmende Krankheit die Feder aus der Hand. Am 18. April feierte er seinen 75. Geburtstag, da er selbst das Jahr 1820 als sein Geburtsjahr annahm und er konnte sich noch an den zahlreichen Gratulationen, die ihm von allen Seiten zukamen, erfreuen. Am nächsten Tage wurde er nach Gars transportiert, da er hoffte, dort in der frischen, reinen Luft eher gesund zu werden. Es verschlimmerte sich aber sein Befinden und am 3. Mai kehrte er wieder nach Wien zurück. Und noch immer erhoffte er Genesung. Als ihn der Redakteur eines Wiener Blattes besuchte, erzählte er von seiner neuesten Operette und von anderen Zukunftsplänen, plötzlich aber erhob er sich von seinem Stuhle und rief aus: „Wenn ich nur nicht früher verhungere."

Der bedauernswerte Meister ist tatsächlich Hungers gestorben. Die letzten Wochen seines Lebens konnte er weder Speise noch Trank zu sich nehmen, auch die von den Ärzten versuchte künstliche Ernährung fruchtete nichts und der ehedem korpulente Mann war beinahe zum Skelette abgemagert.

Am 21. Mai, nachmittags $^{1}/_{2}$2 Uhr ließ er sich bei voller Besinnung die Sterbesakramente reichen, gegen

4 Uhr trat ein schwerer Ohnmachtsanfall ein, aus dem er erst nach einer Stunde wieder erwachte. Die Erschöpfung stieg zusehends und gegen 9 Uhr abends schien es zu Ende zu gehen. Aber um $^1/_2$10 Uhr abends schlug er nochmals seine Augen auf und warf den um sein Sterbebett versammelten Angehörigen und Freunden einen letzten Blick zu. Um $^3/_4$11 Uhr konstatierte Dr. Hinterstoißer, der behandelnde Arzt, der die letzten Stunden nicht vom Krankenbette gewichen war, den eingetretenen Tod.

Ein edler Mensch, ein großer Meister, der Millionen von Mitmenschen mit seinen herzerfrischenden, herrlichen Melodien erfreut hatte, war dahin gegangen und nun zeigte die ganze Welt, was ihr der von dieser Erde Geschiedene gewesen war.

Es kann hier nicht der Ort sein, die zahlreichen Kondolenzen, welche von allüberallher kamen, anzuführen, es sei nur konstatiert, daß schon am nächsten Tage das Sterbegemach einem wahren Blumenhaine glich und vier Blumenwagen die reichen Gewinde nicht zu fassen vermochten, als man des Meisters sterbliche Hülle zur letzten Ruhestätte hinausführte. In der Augustinerkirche sangen nach der Einsegnung die vereinigten Chöre des Hofoperntheaters, des Karltheaters und des Theaters an der Wien des Meisters Abschiedslied „Ruhe, müder Wanderer", worauf sodann der Leichnam des teuren Verblichenen provisorisch beigesetzt wurde, da die Gemeinde Wien ein Ehrengrab bewilligt hatte und der Meister erst dorthin überführt werden konnte, nachdem das Grabdenkmal vollendet war.

Am 30. Mai 1897 wurde nun dieses Grabdenkmal, das ein Meisterwerk des jungen Bildhauers Tautenhayn ist, in feierlicher Weise enthüllt. Das Denkmal trägt die trefflich gelungene Büste des Komponisten. Puttis ziehen von der Büste den Vorhang weg; der Flötenspielende unter ihnen weist darauf hin, daß Suppés erste Musikstudien

der Flöte galten. Schon am frühen Morgen war die Leiche des Meisters aus dem provisorischen Grabe exhumiert worden und in einen neuen, imposanten Metallsarkophag eingelegt. An der Hauptstraße des Friedhofes, unmittelbar vor dem Rasenparterre des Tonkünstlerbosketts, spannte sich auf vier Säulen ein schwarzer Baldachin über den Katafalk, auf dem der Sarg stand. Um 10 Uhr leitete ein Hornoktett die Feier stimmungsvoll ein. Nach erfolgter Einsegnung sang der Schubertbund Suppés „Libera". Dann wurde der Sarg an den Ruhestätten der berühmten Musikheroen vorüber in die linke Seitenallee getragen, wo das Grab Suppés in der Reihe der historisch-denkwürdigen Personen neben dem Herbecks liegt. Das Denkmal verhüllte noch ein Vorhang, als der Musikschriftsteller Dr. Robert Hirschfeld vortrat und dem Meister folgenden Nachruf widmete:

„In die Ehrenreihe unserer edelsten Toten wirst du nun aufgenommen, Meister Suppé, und die friedsame Stätte, welche deine Mitbürger in Verehrung dir weihten, empfing von zart und sicher bildender Hand unvergängliche künstlerische Zier, ein Wahrzeichen deines dauernden Ruhmes, das die Liebe deiner Gattin heiligt. Als wir zur ewigen Ruhe dich hierher geleiteten, — wer glaubte sich auch im ernsten Momente nicht umschwebt von heiteren, lieblichen Tongestalten, die du zu blühendem Leben gerufen, von holden Weisen, die so oft von der Stirne uns die Sorgenfalten scheuchten, düstere Gemüter aufgehellt, Gramgebeugte für frohe Augenblicke aufgerichtet haben! Denn Lebensmut und Daseinsfreude durchströmt deine Schöpfungen und deine glückliche Begabung führte dich und uns zur Sonnenseite der Kunst, zu den Wonnen des Tonlebens.

Und wie sollte es anders sein! Unser Wien, die einst so sangesfrohe Stadt war deine zweite Heimat geworden und einem Lande bist du entsprossen, wo die

glitzernden Wellen melodisch blanke, weiße Felsen umrauschen, wo die Natur dem empfänglichen Sinne wundersame Reize enthüllt, wo die Wärme des Südens, die Kraft des Nordens, die Kultur des Westens und die Naivität des Ostens sich wie in einem Punkte begegnen. — Wer zu hören versteht, findet diese Elemente auch in deiner Kunst gebunden. Wie aber alle, welche deine Heimat, die Küsten der Adria nur flüchtig streifen, an dem Farbenspiel der Wogen, am Leuchten der Himmelsbläue, an den entzückenden freien Linienzügen, an den stets wechselnden Bildern sich erfreuen und kaum ahnen, wie bei all' dem Glanz und aller Helle harte Arbeit der Natur jede Handbreit Boden mühevoll abringt, so hat das leichte Völklein der Hörer, welche an deinen Melodien nur so vorübersegelten, die redliche Arbeit des ehrlich formenden und gestaltenden Musikers nicht geahnt. Wer dich voll schätzen wollte, mußte durch den Glanz deiner Melodien bis zum musikalisch festen Kern deiner Schöpfungen dringen.

Als du mit herzgewinnenden Weisen, die so leicht dir zuströmten, die Welt erfülltest und froh von Sieg zu Sieg schrittest, da suchtest du noch immer deine Begabung bei strenger Arbeit, auch in die ernsteren Formen der Tonkunst und in den heiligen Geist der Messe zu leiten. Bis an dein Lebensende haben dich die Wiener am sichersten und regelmäßig dort gesehen, wo die ernsteste Musik erklang und deine uns so liebgewohnte Gestalt sahen wir aus den philharmonischen Konzerten erst mit dem Augenblicke verschwinden, als du auch der Welt entzogen wurdest.

Gott hatte dir die große und seltene Kraft verliehen, in dem heiteren Tonbereich des Glücks, umgaukelt von strahlenden Erfolgen, dein biederes schlichtes Menschentum, edle Mannestugend und natürliches Fühlen, gerades, offenes, von Cliquengunst unberührtes Wesen treu zu bewahren.

Diese Schlichtheit und Einfachheit deines Gemüts befähigte dich, weil in dir die Volksseele rein und edel sich

spiegelte, unserem Österreich, gleichsam unbewußt, als Organ der ästhetischen Kraft des Volkes, die zweite Volkshymne zu geben. Die unsterblichen Töne Haydns huldigen und feiern; die Rhythmen deines Liedes „Das ist mein Österreich" jubeln und stürmen; sie erklingen in den entferntesten Weltteilen und binden die Seelen, wo immer Söhne unseres Vaterlandes zu frohem Tun zusammentreffen.

Nur wer ein Recht hat, für das Volk zu singen, findet auch den Ton des Volkes.

Und dieses Recht hattest du als volksmäßig frei schaffender Künstler und als guter Mensch, als herzlich geliebter, bescheidener, zeitlebens von schlichter Natürlichkeit und Geradheit nicht abbiegender, echt volkstümlicher Charakter.

So lange deine Weisen ertönen werden — und wenn sie schweigen, fehlt es nicht an ihnen, sondern an den würdigen Sängern und an der Lust zum Singen, so lange deine Harmonien in feurigen Rhythmen erschallen, werden die Wiener auch der seltenen Harmonien deiner Seelenkräfte gedenken.

Danken wir dem Künstler, welcher diese Harmonie auch aus Stein und Erz zu uns sprechen läßt. Es wird so leicht werden bei der Betrachtung des Denkmales, das die Liebe dir setzte, in Erinnerung zu halten, wie wahrhaft heiter deine Kunst und wahrhaft ernst dein Leben gewesen ist. Ruhe sanft!"

Nach dieser meisterhaften, den Charakter des Künstlers in jeder Beziehung treffenden Rede Dr. Hirschfelds, für die ihm die ganze Familie Suppés stets dankbar sein wird, fiel die Hülle und Regierungsrat Schäffer dankte namens der Witwe und der Familie der Kommune Wien für die Widmung des Ehrengrabes. Die letzten Worte sprach Stadtrat Dr. Wähner. Er sagte, Suppé habe sich in den Herzen der Menschen ein Denkmal errichtet und was die

Herzen empfinden, das habe der Künstler in würdiger Weise in Stein und Erz zum Ausdrucke gebracht. Namens des Bürgermeisters und der Stadt Wien übernahm er sodann das Denkmal in das Eigentum der Kommune und versprach, es wie die übrigen Denkmale unserer großen Künstler und Meister zu hegen und zu pflegen. Damit schloß die überaus würdige Feier.





20. Kapitel.

Eine Würdigung Suppés.

Anläßlich der Aufführung von Suppés nachgelassener Operette „Das Modell" schrieb ein Wiener Kritiker: „Der gewiegte Notensassa hat jedes Libretto, das ihm in die Hand geraten war, mit einer Flut von Musik übergossen. Niemals hat er sich an den Text gehalten. Seinen herrlichsten Melodien unterlegte er häufig Worte, die den Librettisten Schrecken einjagten. Einem beglaubigten Gerüchte zufolge soll der Refrain des Vergißmeinnicht-Liedes ursprünglich gelautet haben: „Mit Sauerkraut, mit Sauerkraut!". Und daraus entstand das süßeste seiner Lieder." Wir haben schon anläßlich des Briefwechsels des Meisters mit Anton August Naaff gezeigt, wie genau er den Text eines Gedichtes abwog, bevor er die Musik unterlegte. Man kann schon daraus ersehen, daß die obige Behauptung, gelinde gesagt, erdichtet ist. Nun stammte das Gedicht „Das Vergißmeinnicht" aus der Feder der bekannten Sängerin Anna Grobecker, die mit Suppé innig befreundet war und ihn bat, die bescheidenen Verse, die gewiß nicht schlechter sind, als die Verse, die man oft Schubert unterbreitete, mit seiner Musik zu illustrieren. Da Suppé stets den größten Wert auf gute Freundschaft legte und namentlich Anna Grobecker besonders schätzte, so ist wohl kaum anzunehmen, daß er es nicht der Mühe wert gefunden hätte, für das Gedicht eine neue Musik zu ersinnen, sondern sie einem Liede zu entnehmen, das nach dem Refrain „Mit Sauer-

kraut" jedenfalls humoristischer Natur gewesen sein muß, während das Gedicht „Das Vergißmeinnicht" und dessen Musik einen durchaus ernsten Charakter tragen. Es sind die obigen Behauptungen des Referenten ebenso unwahr als unrichtig und es ist nur sehr traurig, daß ein Mann, den man mit der Beurteilung einer musikalischen Arbeit betraute, also mit einer Aufgabe, die nicht wichtig genug aufzufassen ist, den Mut fand, Behauptungen auszusprechen oder sagen wir besser, nachzusprechen, die durch den ganzen Charakter des Künstlers in seiner langen Schaffenszeit gründlich widerlegt wurden.

Bevor wir selbst in die Würdigung des Tonkünstlers nach allen Richtungen eingehen, sei uns gestattet, eine Reihe von Urteilen bedeutender deutscher Schriftsteller zu zitieren. So schreibt Bernhard Vogel anläßlich des 50jährigen Tonkünstlerjubiläums Suppés: Wie recht und billig darf heute allen den Stimmen weiter kein Gehör geschenkt werden, die uns mit dem Pathos sittlicher Entrüstung über die Niedrigkeit, Unwürde, Belanglosigkeit der ganzen Operettengattung eine lange Vorlesung zu halten geneigt sind; wohl aber ist ein Hinweis darauf zeitgemäß, daß unser Jubilar niemals sich selbst überschätzt hat und der großen Kluft sich stets bewußt geblieben ist, die ihn von den großen Vertretern der ausschlaggebenden Kunst trennt. In seltenem Grade geneigt, fremdes Verdienst nach Gebühr zu würdigen, haßt er nichts mehr als jene niedrigen Schmeichler, die ihn dadurch zu erhöhen wähnen, daß sie die Schöpfungen anderer, idealerfüllter Meister erniedrigen; bekannt genug und sehr charakteristisch für seine Gesinnung ist die Abfertigung, die er einem geistlosen Witzling zuteil werden ließ, der es gewagt hatte, „Nibelungen" und „Boccaccio" nicht nur in einem Atem zu nennen, sondern sogar der Operette den Vorzug zu geben vor der Wagnerschen Tetralogie! Mag Franz von Suppé weit davon entfernt sein, den Besten seiner Zeit

genug getan zu haben, so muß ihm doch unbedingt zugestanden werden, daß er für das Publikum, für die Volksschichten, die er vorzugsweise im Auge behalten, immer die rechte Kost zu bereiten versteht. Die von ihm am meisten gepflegte Kunstgattung ist klein, er aber groß darin, das Bewußtsein, es in ihr zur unbestrittenen Meisterschaft gebracht zu haben, darf ihm ein gerechtes Selbstgefühl verleihen. So mancher der jetzt blühenden Operettenkomponisten ist bei ihm in die Schule gegangen, ohne es ehrlich einzugestehen; keiner aber von seinen Mitbewerbern hat ihn aus dem Sattel zu heben vermocht; erinnern wir an seine „Schöne Galathee", an „Fatinitza", „Boccaccio", „Zehn Mädchen und kein Mann" usw., so ist nur ein kleiner Teil von dem aufgezählt, womit er sich vor den meisten der in Frage kommenden Musikern den Preis erringt. Nicht nur, daß seine Erfindungen meist viel unmittelbarer, ursprünglicher sind und oft gleich zündenden Funken in die große Masse springen, wo sie als Tanz-Marschmelodie usw. die freundliche Aufnahme genießen, nicht nur, daß er am liebsten mit vollen Händen gibt, so ist er auch von jeher bestrebt gewesen, künstlerisch zu gestalten und wählerisch zu instrumentieren. Das Gemüt geht bei ihm selbst in dem tollsten Operettenwirrwarr nie ganz leer aus: Fiamettas Monolog im ersten Akt des „Boccaccio" schwingt sich sogar in die Sphäre edler Lyrik und das bekannte Lied „Der Mensch soll nicht stolz sein" (mit dem Refrain „Tief unter der Erd") trifft so glücklich den Ton rührseeliger Beschaulichkeit, daß es lange Zeit hindurch zum Liebling weiter Kreise werden sollte. An sprudelnder Laune, witzigen Einfällen fehlt es in seinen Operetten nie; bisweilen wandelt er die ähnlichen Bahnen wie Offenbach, ohne ihn zu kopieren; und wo er gelegentlich einmal die Gartenszene aus Gounods „Faust" parodiert, nimmt man den Spaß so auf, wie er gemeint ist; keinesfalls hat Suppé es nötig, sich mit fremden Federn zu schmücken, weil seine Fantasie viel zu reich

und beweglich ist, um ihn dann im Stich zu lassen, wo er einen Haupttrumpf auszuspielen beabsichtigt. Höchstens, daß er in späteren Werken einmal eine Anleihe bei seinen früheren aufnimmt, wer wollte deshalb mit ihm ins Gericht gehen?

In dem Schoß sind ihm die Erfolge übrigens ebensowenig gefallen, wie irgend einem seiner Kollegen. Er hat sich viele Jahre hindurch auf dem Gebiete strengster Kunst versucht, hat Symphonien, Streichquartette, Opern, kurz alles komponiert, was ein tüchtiger Schüler des ehrwürdigen Seyfried zur Befriedigung der Künstlerehre für notwendig halten mochte. Von diesen Versuchen wollte die Welt so gut wie keine Notiz nehmen; besser behagte ihr schon die Ouvertüre zu „Dichter und Bauer", der es denn auch gelingen sollte, weitgehende Verbreitung und nachhaltige Volkstümlichkeit sich zu erringen. Den weitesten Kreisen geläufig wurde der Name Franz von Suppé seit dem Erscheinen seiner „Schönen Galathee"; das Werk war ein Treffer, dem im Laufe der Jahre noch so mancher folgen sollte, bis ihm mit dem „Boccaccio" das große Los zufiel."

Wilhelm Tappert sagt anläßlich der Aufführung der Operette „Die Brautjagd" („Die Jagd nach dem Glück") in Berlin: „Daß Meisters Suppés Musik nicht nur zündende Nummern, sondern auch solche enthält, welche künstlerischen Wert besitzen und in einer komischen Oper ganz gut am Platze wären, bedarf kaum der Erwähnung. Seine Erfindung ist reich und mannigfaltig, die Melodien klingen frisch und nett, sie schlagen oft einen gemütvollen Ton an und immer am geeigneten Orte, wodurch der unangenehme Eindruck falscher, geheuchelter Sentimentalität vermieden wird.

Ludwig Meinardus urteilt über die Oper „Des Matrosen Heimkehr": „Für einen Musiker, der gewöhnt ist, sich in der leichtlebigsten Phraseologie mit Neigung und Vorliebe zu bewegen, mochte die Absicht, Ernsteres und Tieferes

zu schaffen, auf keine geringen Schwierigkeiten stoßen. Mit angespanntester Aufmerksamkeit folgte man ganz besonders dem vortrefflichen Instrumentalsatz, der den zweiten Aufzug einleitete. Derselbe fesselt nicht allein durch das langsam fortschreitende Anwachsen bis zur höchsten Kraftentfaltung, sondern ebenso stark durch die thematische Verarbeitung des Hauptmotivs. Die veränderte melodische Form, in der dasselbe vom Fagott eingeführt wurde, zeigte von einem hohen Grade feinen Musikgefühls, wie es sich in der Oper auch an anderen Stellen offenbarte. Sehr maßvoll war im ganzen die Instrumentation bei der Begleitung der Einzelgesänge gehalten, eine verdienstvolle Rücksicht auf die Singstimme, welche um so höher geschätzt werden muß, je öfter sie in den neuen Opern der Gegenwart vermißt wird."

Heinrich Ehrlich sagt über die Aufführung des „Boccaccio" in Berlin: „Suppé hat ein sehr achtungswertes Talent für mehrstimmigen Gesang, und versteht es, mitten in ein großes, von mehreren Personen gesungenes Stück, kleine charakteristische Züge zu verteilen. Diese letztere Eigenschaft kann als eine ihm eigentümliche bezeichnet werden. Im ersten Akte in dem Chor der zankenden Männer und Frauen sowie im Finale im zweiten Akte, im Walzerliede der drei Frauen und in dem charmanten Sextett im dritten Akte, im meisterhaft gearbeiteten Sextett zwischen Boccaccio, den drei Ehemännern und zwei Frauen tritt diese besondere Gabe ebenso entschieden als wirksam hervor. Ich betone es, Herr von Suppé ist der Mann, der eine komische deutsche Oper schreiben kann. Und wenn ich meinen künstlerischen Erinnerungen nachforsche, so erscheint diese Überzeugung als eine sehr alte: In den vierziger Jahren hat Herr von Suppé, damals Kapellmeister am Wiedner Theater in Wien, eine komische Oper aufgeführt, der Name ist mir nicht mehr gegenwärtig, wohl aber die Hauptszene. Ein junger Komponist will seine

Oper aufführen lassen; im entscheidenden Momente wird ihm die Hauptsängerin abwendig gestimmt — ein junges Mädchen, seine Nachbarin, erbietet sich, die Partie zu übernehmen und rettet ihn. Schon damals, also vor mehr als 30 Jahren erklärten die Musiker, daß zwar diese Erstlingsarbeit sich nicht lange halten würde, aber von dem entschiedenen Berufe für komische Opern bestes Zeugnis gebe. Seither haben die Lorbeeren (und wohl auch die Einnahmen) Offenbachs Suppé bestimmt, einen rascher zum Ziele führenden Weg einzuschlagen, und man darf es den Komponisten nicht sehr verargen, wenn sie angesichts des kühlen Erfolges, den des seligen Götz so geniale Oper „Der Widerspänstigen Zähmung“ gefunden, lieber leichtfertige Operetten schreiben für das weniger vornehme Publikum, welches sich zahlreich einfindet, als gute komische Opern für das vornehme Publikum, welches — zu Hause bleibt.“

Endlich findet sich in dem von Arthur Pougin im Jahre 1881 herausgegebenen Supplementbande der „Biographie Universelle des Musiciens“ von Fétis aus der Feder Johann Batkas folgendes gewiß bemerkenswertes Urteil über den Komponisten: „Suppé n'est pas seulement un musicien plein de verve, de jeunesse et de gaieté en ce qui concerne le théâtre. Tempérament éclectique, soutenu par une excellente éducation, allient la grace italienne à la profondeur allemande, il a écrit plusieurs œuvres importantes et sérieuses, qui révèlent un artiste très instruit et heureusement inspiré, entre autres une messe solonelle en cet mineur, un grand Requiem pour voix seules, chœur et orchestre, des symphonies, des ouvertures de concert, des quatuors pour instruments à cordes etc. Parmi ses compositions vocales, il en est deux surtout qui sont devenues étonnement populaires dans sa patrie: c'est le lied O toi, mon Autriche! qui a presque aujourd'hui le caractère d'un chant national, et un autre lied, qui, sous le titre

de Tantum ergo, n'est pas moins un chef-d'œuvre de musique comique. En resumé, M. de Suppé est l'un des musiciens les plus distingués et les plus populaires de l'Autriche actuelle."

Angesichts solcher maßgebender Urteile hervorragender Musikautoritäten wird man es vielleicht anmaßend finden, wenn wir auch unser Urteil, das man vielleicht unter Hinweis auf die verwandtschaftlichen Bande, die uns mit dem Komponisten verbinden, nicht unbeeinflußt nennen wird, abgeben, aber es wird sich Gelegenheit finden, so manche Bemerkung und so manchen Hinweis auf die modernste Gegenwart daran zu knüpfen.
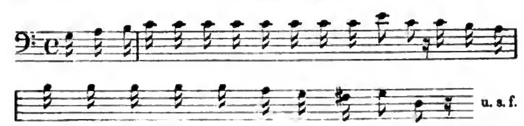
Franz von Suppé schuf sich seinen Weltruhm vor allem mit seinen Operetten, aber gerade dieses Gebiet genießt heute kein besonderes Ansehen und die modernen Vertreter dieses Genres bemühen sich selbst, dasselbe möglichst tief herabzusetzen und eigenhändig in den Kot zu zerren. Ein Wiener Blatt hat vor einiger Zeit die Rundfrage „Wie entsteht eine Operette?" an die bekanntesten Textdichter und Operettenkomponisten gerichtet und da trat die ganze Misere dieses Genres, das sich so schnell ausgelebt hatte und heute nur mehr vegetiert, klar und deutlich zu Tage. Zwei Komponisten, auf denen heute die ganze Hoffnung des Operettenwesens ruht, haben wenigstens die Ahnung, wie ein solches Werk entstehen soll und sie sagen ganz richtig, daß die Schaffung vor allem einem inneren Bedürfnisse entspringen muß, daß Textdichter und Komponist Schritt für Schritt vorwärts gehen und mit vereinten Kräften, der Entwicklung der Handlung gemäß, arbeiten sollen, und daß endlich eine Nummer aus der anderen entspringen muß. Nie aber kann ein einheitliches Kunstwerk, und das soll ja doch die Operette auch sein, erstehen, wenn der Komponist Ideen aus Skizzenbüchern, Einfälle, die ihm lange vorher auf „Spaziergängen, im Kaffeehause oder Gott weiß sonstwo" —

gekommen waren, „hier ein Marschtrio, dort einen angefangenen Cancan, einen zweiten Walzerteil" einem später entstandenen Texte anpaßt. Ein solches Werk kann nie unter dem Titel „Kunst", sondern nur als Handwerk aufgefaßt werden und es ist aus all den Originalmanuskripten des Komponisten Franz von Suppé klar und deutlich nachzuweisen, daß er dieser Methode nie gehuldigt hat, sondern jedes Werk Szene um Szene folgerichtig schrieb und nie stückweise oder nach einzelnen Skizzen schuf. Wenn er manchmal aus früheren Arbeiten Motive und Melodien in spätere Werke herübernahm, so hatte er sehr wohl die Gleichartigkeit der textlichen Unterlage erwogen und ließ auch hier nie den Zug der Einheitlichkeit vermissen.
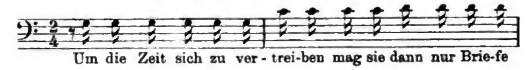
Was soll man aber endlich sagen, wenn ein bekannter Wiener Operettenkomponist einen Prospekt versendet, in welchem er verspricht, in 18 Unterrichtsbriefen à 60 Heller die Harmonie-Formen- und Kompositionslehre zur Erlernung der Komposition leichter Musik wie Tanzweisen, Märsche, Lieder, Chöre, bis zur vollständigen Operettenmusik darzustellen. Ist der Ruhm, Operettenkomponist zu werden, wirklich so schnell und so billig zu erwerben, oder ist gerade diese leichtsinnige Auffassung des Kunstgenres der natürliche Grund, daß es so darniederliegt und keinen höheren Aufschwung mehr nehmen kann?

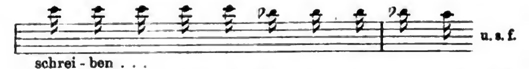
Man hat Suppé auch gerne den Vorwurf gemacht, daß er Entlehnungen liebe und es existieren zahlreiche Anekdoten, die dies bekräftigen sollen. So schrieb Dr. August Schmidt in seinem Referat über „das Mädchen vom Lande", daß der Mittelsatz aus der Ouvertüre dieser Oper aus Webers „Freischütz" und speziell aus der Szene in der „Wolfsschlucht" abgeschrieben sei. Wir haben die Ouvertüre genau studiert, sowohl in der Partitur als im Klavierauszug und fanden nicht ein einziges Motivteilchen, das der Musik in der „Wolfsschlucht" auch nur im Entferntesten ähnlich wäre. Dr. Hanslick sagt in der Beurteilung über die Oper

„Paragraph 3“, daß die erste Szene aus „Stradella“, die zweite Szene aus dem „Zankduett“ von Auber, die dritte aus Rossinis „Barbier“ und die vierte aus „Linda und Ernani“ sei. Nehmen wir uns die dritte Szene heraus und vergleichen wir, was der Amtmann und was Dr. Bartolo singen. Wir wollen dabei ganz davon absehen, daß diese beiden Männer in ihrem Grundcharakter ganz gleichartig sind. Beide trachten das Vermögen ihrer Mündel an sich zu reißen oder wenigstens durch Verhinderung einer Verehelichung möglichst lange für sich zu behalten. Es wäre also ganz leicht die Möglichkeit gegeben gewesen, da die Musik doch auch noch die Aufgabe hat, Stimmungen und Gefühle zu kennzeichnen und zu schildern, daß Rossini und Suppé bei Bartolo einer- und dem Amtmann andererseits auf dasselbe Motiv, auf denselben Gedanken gestoßen wären. Die Arie des Amtmann beginnt nun:



Die ähnlichste Stelle in Bartolos Gesang wäre:





Selbst der unbefangenste Beurteiler wird nicht behaupten können, daß die Musik des ersten Beispieles der des zweiten entlehnt sei. Wir könnten die von einem Kritiker gestellte und von anderen dann gedankenlos nachgesprochene Behauptung, Suppé habe seine Musik den

Werken anderer Meister entlehnt und sei ihm bloß das Verdienst des geschickten Zusammenstellens und Arrangierens zu lassen, weiter entkräftigen, glauben aber die Nichtigkeit dieser Behauptung an dem einen Beispiele zur Genüge dargetan zu haben. Auch würde sich eine entlehnte und nicht auf eigenem Grund und Boden entstandene mit dem unterlegten Texte in so inniger Verbindung stehende Musik nicht bis auf den heutigen Tag so lebensfrisch erhalten haben. Daß Suppés Operetten in Wien nur mehr so selten zu hören sind, liegt in der unglückseligen Manier unserer Theater-Direktoren, ein Werk so lange abzuspielen und zu Tode zu hetzen, bis es niemand mehr hören mag. Die Bildung und Schaffung eines abwechselnden Reportoirs würde, ganz abgesehen davon, daß es nicht auch den Sänger in den Zustand einer geistlosen Maschine, die zwei- bis dreihundert Abende dasselbe sagen und singen muß, versetzen müßte, auch den Komponisten zum Vorteil gereichen und die Direktoren nicht immer in die Zwangslage versetzen, stets neues Material zu suchen.

Betrachten wir nun Franz von Suppé als Kirchenmusiker. Als solcher ist er der musikalischen Welt fast ganz unbekannt und ein Versuch der Wiener Singakademie im Jahre 1901, für das Requiem des Meisters einzutreten, ist von der Kritik ziemlich schroff abgelehnt worden. Wenn ein Komponist auf einem bestimmten Gebiete Vortreffliches und zum Muster gewordenes hinstellt, so ist dabei nicht bedingt, daß er auch auf verwandten oder ähnlichen Gebieten Gutes leistet. Auch ist nicht zu leugnen, daß die Kirchenmusik von der Musik, die man in einer Operette sucht, total verschieden ist, aber eines muß man doch zugeben, daß Suppé schon durch seinen ganzen Bildungsgang nicht der geborene Operettenkomponist war und auf dieses Gebiet nur durch seine Berufung als Kapellmeister an das Theater in der Josefstadt gedrängt

wurde. Seine ersten Kompositionen waren Kirchenmusik, wie seine „Missa dalmatica“, seine im Jahre 1837 in Wien komponierte Messe, und wenn er seinem Herzensbedürfnisse folgen wollte, schuf er stets Musik zur Ehre Gottes. Es lag also in ihm ein unüberwindlicher Zug zu dieser Musikgattung, er beschloß seine letzten Tage mit einigen kirchlichen Arbeiten und er, der doch gewiß imstande war, den Wert einer Komposition zu beurteilen, hegte stets für seine kirchlichen Werke eine besondere Liebe und sein letzter Wunsch war, auch als Kirchenkomponist, als Schöpfer ernster Arbeiten anerkannt zu werden.

Wenn man das Wirken eines Komponisten beurteilen will, muß man auch stets die Zeit im Auge haben, in der er entstanden, in der er gelernt hat. Suppé war ein Schüler Seyfrieds und man muß sich die Frage stellen, ob heute nicht auch schon die anderen Schüler Seyfrieds, die seinerzeitigen Studiengenossen Suppés, in ihren Arbeiten überholt erscheinen. Als man im Jahre 1901 Suppés Requiem aufführte, bezeichnete man die Musik als allzu heiter und zu wenig kirchlich. Wir erinnern an Josef Haydn, dem man denselben Vorwurf machte und den er mit den trefflichen Worten entkräftete: „Der liebe Gott hat mir ein heiteres Gemüt gegeben und wenn ich an Gott denke, hüpft mir das Herz vor Freude und laufen mir die Noten nur so von der Spule. Er wird mir daher schon verzeihen, wenn meine Musik heiter ist und ich ihm in dieser Weise diene“. Und doch hören wir heute noch gerne Haydn'sche Kirchenmusik, auch sie regt uns zur Andacht an, sie ist die Musik des Glücklichen und Frohen und als glücklicher und froher Mensch im Haydn'schen Sinne schuf auch Suppé seine Kirchenmusik.

Aber noch ein anderes Moment kommt hier in Betracht. Die Musik am Beginn des 19. Jahrhunderts war ganz von Italien beherrscht. Melodie war das erste und vornehmste Erfordernis einer Musik, sollte sie uns nun zur Andacht

oder zur Heiterkeit anregen. Heute stellen wir an die Musik noch andere Erfordernisse. Auch jetzt können wir wohl der Melodie nicht entraten, aber wir fordern noch etwas anderes, das den Meistern jener Zeit wohl nicht unbekannt, aber weniger notwendig erschien. Während die Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert nur durch die Anmut ihrer melodischen Erfindung wirken mußte, fordern wir heute dazu eine Würze durch harmonische und rhythmische Zugaben, die leider sehr oft das Haupterfordernis, die Melodie, übertönen. Ob dies ein Vorzug sei, möge dahingestellt bleiben, man darf aber den Komponisten, welcher dieser neuen Richtung nicht folgen konnte oder wollte, nicht tadeln oder vernachlässigen. Gerade in Suppés Kirchenmusik treten auch jene Vorzüge, die ihn in seiner Operettenmusik auszeichnen, klar und deutlich hervor. Vor allem hatte Suppé die Grundelemente einer guten Musik in der erschöpfendsten Weise beherrscht, seine harmonischen Wendungen sind nie banal, uninteressant oder althergebracht, seine Instrumentierung zeigt von gediegener Bildung und seine Melodie paßt sich jeder Situation in bester Weise an. Wenn Suppé nicht im Theater in der Josefstadt ein Engagement erhalten hätte und dadurch zur Theatermusik gedrängt worden wäre, so wäre er vielleicht weniger wohlhabend gestorben, aber vermöge seiner umfassenden und eingehenden Studien, und seiner gediegenen Bildung und seiner außerordentlichen Begabung in der Rangstufe der Tondichter um ein Bedeutendes vorgerückt. Das beweisen seine Kirchenkompositionen zur Genüge.

Am heitersten wirkt wohl die Behauptung eines Ohrenzeugen der Aufführung des Requiems im Jahre 1901, daß in diesem Werke ganz deutliche Anklänge an „Boccaccio" zu finden seien. Das Requiem entstand 1854, „Boccaccio" 1879. Man wird doch wohl kaum annehmen, daß Suppé, wenn er schon Anlehen bei früheren Werken hätte machen müssen,

für den „Boccaccio" in dem Requiem Nachschau gehalten hätte, andererseits ist es auch nicht leicht möglich, daß er sich eine Stelle aus dem Requiem für den „Boccaccio" aufgehoben hat.

Endlich sei noch der Tätigkeit Suppés als Liederkomponist gedacht. Über das Lied „Das ist mein Österreich" haben wir wohl nicht viel zu sagen, es ist neben der Haydnschen Kaiserhymne zum Volkslied in Österreich geworden und wird so lange erklingen, als es gute Österreicher gibt. Er selbst schied seine Lieder in ernste und heitere Lieder und österreichische Lieder. Aus der letztgenannten Gattung haben die „G'fälligkeit, die treue Liab", „s'Morgenfensterln", „das Busserllied", „s'Deandl als Konzertsängerin" durch ihre einfache, heitere und anspruchlose Melodie die ganze Welt errungen und werden heute noch gerne gehört. Aber auch in seinen ernsten Liedern finden wir ganz prächtige Erzeugnisse, die eine Wiederbelebung verdienten. Sein Lied „Das Vergißmeinnicht" hat tausende von Zuhörern zu begeistertem Beifall hingerissen und seine Arbeiten, „Du fragst warum", „Die schönste Melodie", „Liebesfrühling", „Liebestraum" und das „Iberische Ständchen" wurden von ersten Kräften des alten Kärtnerthortheaters und des Theaters an der Wien seinerzeit oft und gern zu Gehör gebracht. In ihrer Struktur und Mache lehnen sich diese Arbeiten stark an Abt und Mendelssohn an, sie sind also unseren heutigen Anforderungen nicht mehr entsprechend, aber sie geben ein treffliches Spiegelbild der ersten Zeit Suppés und seiner Genossen. Auch im Chor, namentlich im humoristischen Chor, hat er Vorzügliches geleistet und so mancher wird sich noch des Beifalls erinnern, den seine „Konvertierten Staatstänze" errungen.

So wie in der Operette eine Rückkehr zu Suppé als einem Muster für die Gegenwart von höchstem Werte wäre, so könnte auch ein Aufleben seiner anderen Arbeiten, die

alle den österreichischen Grundcharakter der Gemütlichkeit und Heiterkeit, des sorglosen Schaffens und der heißen Liebe zu seinem Volke tragen, nicht schaden, es würde so manche ordinäre Zote, so manch gemeines Lied verdrängt werden und das Volk wieder in seinem Geschmacke geläutert und gehoben werden.





Suppés Eltern.



Suppés Lehrer J. R. v. Seyfried.



Suppé als fünfzehnjähriger Jüngling.

Zeugniß.

Daß Herr Franz von Suppé in jüngster Zeit mit dem lobenswerthesten Fleiße, unermüdetem Eifer, und gleich günstigem Erfolge dem Studium der Tonsetzkunst sich gewidmet, bey mir den vollständigen theoretischen Unterricht [illegible] [illegible]

Wien den 14. May 1840.

Capellmeister
Ritter von Seyfried

[illegible] 1841.

Zeugnis R. v. Seyfrieds über Suppés Studien.



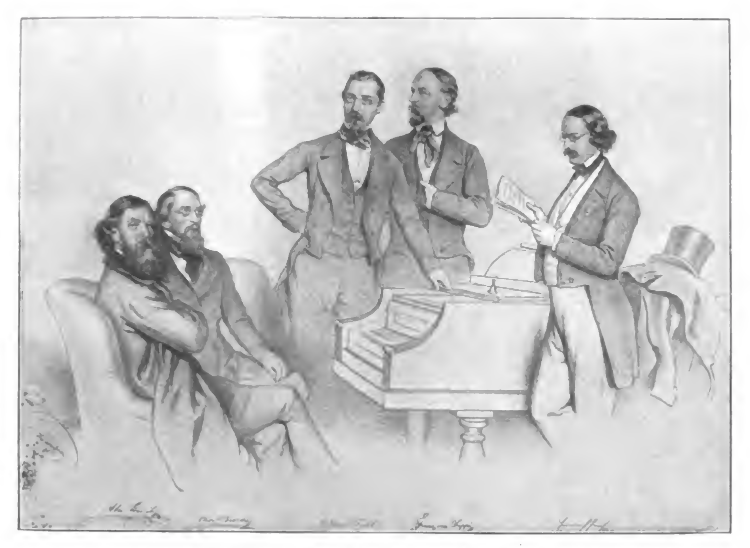
Suppé im Jahre 1845.



Suppé im Jahre 1846.



Suppé im Jahre 1885
nach einer Skizze v. C. W. Allers in Hamburg.



Die fünf Kapellmeister des Josefstädtertheaters
A. M. Storch, Carl Binder, A. E. Titl, F. v. Suppé und H. Proch.



Franz Pokorny,
Direktor des Theaters an der Wien.



Albert Lortzing.



Suppé als General Tschernajeff.



K. K. privil. Theater in der Josephstadt.

Unter der Direction des Franz Pokorny.

Freitag den 5. März 1841.

Zum ersten Male:

Jung lustig, im Alter traurig,

oder:

Die Folgen der Erziehung.

Komisches Lebensgemälde mit Gesang in 3 Abtheilungen von C. Wallis. Musik vom Herrn Kapellmeister Suppé.

Erste Abtheilung: Die Junggesellen-Wirthschaft.
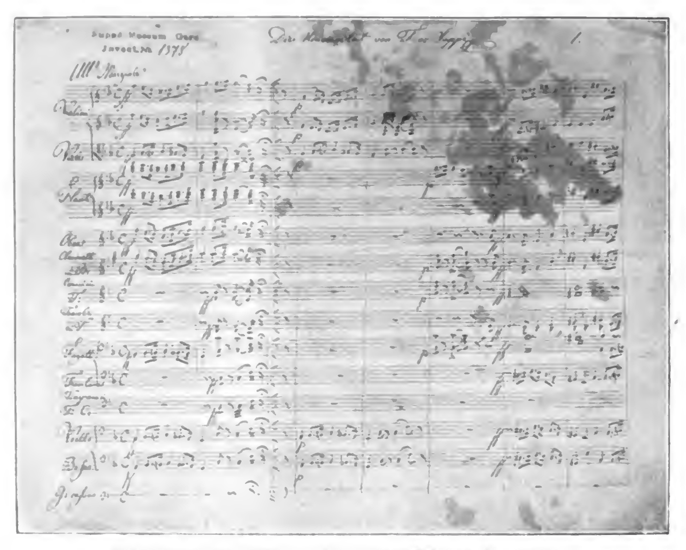
Zweite Abtheilung: Die Jagd.

Dritte Abtheilung: Das Wiederfinden.

Anfang um 7 Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne Ausnahme aufgehoben.

Theaterzettel der Uraufführung des ersten Werkes des Meisters auf theatralischem Gebiete.



Erste Seite des Liedes: „Die Universität" von F. v. Suppé.



Giacomo Meyerbeer.
Nach einer Lithographie von C. Süßnapp.



Karl Millöcker, Schüler Suppés.



Jenny Lind.



Suppés Sommersitz in Gars a. Kamp in Niederösterreich.



Das Denkmal am Ehrengrabe auf dem Wiener Zentralfriedhofe.

